Colección Ciencias y Humanidades

Literatura

Proceso de la literatura universal y española

Lumbreras Editores

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

Libro: Literatura. Proceso de la literatura universal y española

Páginas anexadas: 834
Páginas en bruto: 810
Peso bruto: 268 megas
Replica: Si
Calificación: 9/10
Autor: Editorial Lumbreras
ISBN: 978-612-307-416-6
Tiempo SCAN: **5 horas 41 minutos**
Edición SCAN: **1 horas 22 minutos**
Tiempo Total SCAN: **7 horas 03 minutos**

twitter.com/calapenshko

CALA PINO

Asociación Fondo de Investigadores y Editores

Literatura

Proceso de la literatura universal y española

twitter.com/calapenshko

Lumbreras Editores

LITERATURA. Proceso de la literatura universal y española

© **Titular de la obra:** Asociación Fondo de Investigadores y Editores

Diseño y diagramación: Asociación Fondo de Investigadores y Editores

© **Asociación Fondo de Investigadores y Editores**

Av. Alfonso Ugarte N.° 1426 - Breña. Lima-Perú. Telefax: 332-3786
Para su sello editorial **Lumbreras Editores**
Página web: www.elumbreras.com.pe
Primera edición: noviembre de 2014
Primera reimpresión: julio de 2015
Tiraje: 3000 ejemplares
ISBN: 978-612-307-416-6
Registro del proyecto editorial N.° 31501051500539
"Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú" N.° 2015-09648
Prohibida su reproducción total o parcial. Derechos reservados D. LEG. N.° 822

Esta obra se terminó de imprimir en los talleres gráficos de la Asociación Fondo de Investigadores y Editores en el mes de julio de 2015.
Calle Las Herramientas N.° 1873 - Lima-Perú. Teléfono: 336-5889

Distribución y ventas al por mayor y menor
Teléfonos: Lima: 01-332 3786 / Provincia: 01-433 0713
ventas@elumbreras.com.pe

Índice

Presentación 13
Introducción 15

Capítulo I: Teoría literaria

Introducción 19
Definición de literatura 20
Estudios literarios 22
La teoría literaria 22
La historia literaria 23
La crítica literaria 23
La comunicación literaria 24
La composición literaria: la prosa y el verso 26
La prosa 26
El verso 34
Géneros literarios 45
Definición 45
Origen y evolución de los géneros 45
Problemática e importancia de los géneros 46
Clasificación de géneros y de especies 47
Las figuras literarias 58
Definición 58
Clasificación de las figuras 59
Funciones de la literatura 64
Estética 64
Didáctica 64
De entretenimiento 65
Ideológica 66
Lectura: Literatura y sociedad 68
Preguntas resueltas 69
Preguntas propuestas 73

Capítulo II: El Clasicismo griego

Introducción 77
Contexto histórico-cultural 78
Definición 79
Características 79
Equilibrio entre expresión y contenido 79
Sentido de unidad 79
Humanización de los dioses 80
Culto al conocimiento 80
Base mitológica 80
Didactismo 80
Fatalismo 81
Períodos 81
La epopeya clásica 82
Homero 82
Ilíada 85
Odisea 93
Hesíodo 102
Vida 102
Obras 102
Teogonía 102
La lírica jónica 104
Píndaro 104
Safo 104
La tragedia 105
Origen 105
Características de la tragedia 106
Esquilo 109
Vida 109
Características de su obra 109
Obras 110
Sófocles 120
Vida 120
Características de su obra 120
Obras 121
Eurípides 128
Vida 128
Características de su obra 128
Obras 128

La comedia 129
Origen 129
Características y representantes 129
Aristófanes 130
Vida 130
Características de su obra 130
Obras 131
Las nubes 132
Lectura: Clasicismo y democracia 135
Preguntas resueltas 136
Preguntas propuestas 140

Capítulo III: El Clasicismo latino

Introducción 145
Contexto histórico-cultural 146
Definición 148
Características 148
Influencia del arte griego 148
Devoción religiosa 148
Base mitológica 148
Fin utilitario y práctico 148
Diversidad de géneros 148
Ascensión literaria del latín 148
Desarrollo de tópicos 149
Géneros 149
La épica 149
El teatro 150
La lírica 152
La poesía didáctica 154
La novela 155
Virgilio 157
Eneida 161
Horacio 167
Ovidio 170
Lectura: La *Eneida* 173
Preguntas resueltas 174
Preguntas propuestas 178

Capítulo IV: Literatura medieval

Introducción 183
Contexto histórico-cultural 184
Definición 185
Características 185
Teocentrismo 185
Nacionalismo 185
Oposición de tendencias 185
Hegemonía cultural del latín 185
Diversidad temática 186
Variedad de géneros 186
Géneros 186
La épica: Los cantares de gesta 186
La lírica 193
El prerrenacimiento 194
Definición y características 194
El *dolce still nuovo* 196
Dante Alighieri 196
Divina comedia 200
Francesco Petrarca 210
Cancionero 212
Giovanni Boccaccio 216
Lectura: Nueve ensayos dantescos 220
Preguntas resueltas 221
Preguntas propuestas 225

Capítulo V: El Renacimiento

Introducción 229
Contexto histórico-cultural 230
El surgimiento del capitalismo 230
El humanismo 231
Los hechos históricos 231
La revolución científica 231
El mecenazgo 231
La Reforma 232
Definición 232
Características 233
Tuvo como base filosófica el humanismo 233
Consolidación del antropocentrismo 233
Revaloración de lo clásico 233
Crítica a los valores medievales 233
Exaltación de la naturaleza 233
Culto a la belleza corporal 234
Exaltación del individualismo 234
Idealismo neoplatónico 234
Diversidad temática 234
El Renacimiento en Italia 235
Nicolás Maquiavelo 235
El Príncipe 236
Los poetas épicos 237

El Renacimiento en Francia 239
Michel de Montaigne 239
Ensayos 239
Francois Rabelais 240
Gargantúa y Pantagruel 240
El Renacimiento en Inglaterra 242
Tomás Moro 242
Utopía 243
El Renacimiento en Holanda 244
Erasmo de Rotterdam 244
Elogio de la locura 245
El Renacimiento en Portugal 246
Luís de Camões 246
Os Lusíadas 247
Lectura: Los mecenas: una filantropía de gran interés 250
Preguntas resueltas 251
Preguntas propuestas 255

Capítulo VI: El Barroco

Introducción 259
Contexto histórico-cultural 260
Un periodo de crisis 260
Del manierismo al Barroco 261
Definición 261
Características 262
Oposición al equilibrio renacentista 262
Hermetismo 262
Uso recargado de adornos 262
Se mantuvo el uso de elementos clásicos 262
Religiosidad y espíritu contrarreformista 262
Pesimismo y escepticismo 263
Idea de movimiento 263
Uso de oposiciones 264
Diversas tendencias y etapas 264
El Barroco en España 264
El Barroco en Italia 265
Giambattista Marino 265
El Barroco en Francia 266
El Barroco en Inglaterra 266
John Lyly 267
El teatro isabelino 267
William Shakespeare 270
Romeo y Julieta 283
Hamlet 286
Lectura: El mundo vivo de Shakespeare 293
Preguntas resueltas 294
Preguntas propuestas 298

Capítulo VII: El Neoclasicismo francés

Introducción 303
Contexto histórico-cultural 304
El absolutismo monárquico 304
El predominio de la razón 304
El siglo clásico francés: la instauración de la Academia 305
Definición 306
Características 306
Imitación a los antiguos 306
Carácter aristocrático 306
Didactismo y carácter moralizador 306
Armonía y equilibrio 306
Respeto a las unidades del teatro 306
Carencia de originalidad 307
Predominio de la razón 307
Actitud crítica y reflexiva 307
Desarrollo de diversos géneros 307
Representantes 308
Jean de la Fontaine 308
Charles Perrault 308
Nicolás Boileau 308
Pierre Corneille 309
Vida 309
Características de su teatro 309
Obras 310
El Cid 311
Jean Racine 313
Vida 313
Características de su obra 314
Obras 314
Molière 315
Vida 315
Características de su teatro 315
Obras 316
El avaro 317
Lectura: La risa universal 323
Preguntas resueltas 324
Preguntas propuestas 328

Capítulo VIII: El Romanticismo

Introducción 333
Contexto histórico-cultural 334
Las revoluciones 334
La ilustración francesa 335
La filosofía idealista alemana 336
Definición 336
Características 336
Culto a la libertad 337
Subjetivismo 337
Predominio del "yo" (egocentrismo romántico) 337
Imaginación e inspiración 337
Fantasía y misterio 338
Atracción por el pasado medieval 338
Revaloración de lo nacional 338
Aspiración a un mundo superior 338
El Romanticismo en Alemania 339
August Wilhelm von Schlegel (1767-1845) 339
Friedrich von Schlegel (1772-1829) 339
El *Sturm und drang* 339
Johann Friedrich Schiller (1759-1805) 340
Johann Wolfgang von Goethe 340
Las cuitas del joven Werther 342
Fausto 346
Otros autores 353
El Romanticismo en Inglaterra 354
El lakismo 354
La novela gótica 355
La novela histórica 356
Otros autores importantes 356
El Romanticismo en Francia 357
Los forjadores 357
Los representantes 357
Tendencias 358
Víctor Hugo 359
Hernani 362
Los miserables 365
El Romanticismo en Italia 372
Alessandro Manzoni (1785-1873) 372
Giacomo Leopardi (1798-1837) 372
El Romanticismo en Rusia 372
El Romanticismo en Estados Unidos 373
Edgar Allan Poe 373
"El gato negro" 379
Lectura: "Prefacio" de *Cromwell* 383
Preguntas resueltas 384
Preguntas propuestas 388

Capítulo IX: El realismo

Introducción 393
Contexto histórico-cultural 394
La consolidación del sistema capitalista 394
Cientificismo: positivismo y darwinismo 394
Luchas sociales e ideologías 395
Definición 396
Características 396
Oposición al sentimentalismo y subjetivismo romántico 396
Predominio de la narrativa 396
Descripción y objetividad 397
Influencia del positivismo 397
Crítica a la burguesía 397
Estilo sencillo y directo 397
Variedad de tendencias 397
El realismo en Francia 398
Stendhal 398
Honoré de Balzac 400
Gustave Flaubert 406
El realismo en Rusia 414
Representantes 414
Fedor Dostoievski 415
Antón Chéjov 422
El naturalismo 424
Características 424
Emilio Zola 425
Guy de Maupassant 425
Lectura: Fedor Dostoievski: *Crimen y castigo* 428
Preguntas resueltas 430
Preguntas propuestas 434

CAPÍTULO X: ESCUELAS POÉTICAS FRANCESAS

Introducción 439
Contexto histórico-cultural 440
La Segunda Revolución Industrial 440
La lucha del proletariado 440
La comuna de París 441
La filosofía voluntarista 441
Las tendencias poéticas francesas posteriores al Romanticismo 442
Antecedentes del simbolismo en el Romanticismo francés: Charles Baudelaire 442
Vida 442
Características de su obra 443
Obras 446
El parnasianismo 451
Antecedentes 451
Definición 451
Características 452
Representantes 453
El simbolismo 455
Antecedentes 455
Definición 456
Características 456
Representantes 458
Lectura: *Las flores del mal* 465
Preguntas resueltas 466
Preguntas propuestas 469

CAPÍTULO XI: EL VANGUARDISMO

Introducción 473
Contexto histórico-cultural 474
La Primera Guerra Mundial 474
El desarrollo de las ciencias y la tecnología 475
Las luchas del proletariado y la ascensión del socialismo 475
Definición 476
Características 476
Heterogeneidad de estilos 476
Originalidad e innovación 476
Rechazo a la tradición y las convenciones 476
Antisentimentalismo 477
Rebeldía y actitud iconoclasta 477
Influencia del simbolismo francés 477
Influencia de las diversas expresiones artísticas 477
Hermetismo 478
Empleo de nuevas técnicas y recursos 478
Principales escuelas vanguardistas o ismos 480
El cubismo 481
El futurismo 482
El expresionismo 483
El dadaísmo 484
El surrealismo 485
Franz Kafka 486
Vida 486
Características de su obra 487
Obras 489
La metamorfosis (1915) 490
James Joyce 494
Vida 494
Características de su obra 494
Obras 495
Ulises (1922) 496
Bertolt Brecht 502
Vida 502
Características de su obra 502
Obras 504
El señor Puntilla y su criado Matti (1940) 505
El existencialismo 508
Albert Camus 509
El extranjero (1942) 511
La generación perdida 515
Contexto histórico-social 515
Definición 515
Características 516
Representantes 516
Ernest Hemingway 518
El viejo y el mar 520
Lectura: Franz Kafka 525
Preguntas resueltas 527
Preguntas propuestas 531

Capítulo XII: Literatura española medieval

Introducción 535
Contexto histórico-cultural 536
La romanización de Hispania 536
Las invasiones bárbaras y la cultura árabe 536
Origen y difusión del castellano 537
Definición 537
Primeras manifestaciones literarias 537
La tradición épica 537
Las jarchas 538
El romancero 539
El mester de juglaría 540
Definición 540
Características 541
El cantar de mio Cid 541
El mester de clerecía 550
Definición 550
Características 550
Representantes 551
El infante don Juan Manuel y la narrativa didáctica 553
El Prerrenacimiento español 554
Jorge Manrique 554
Lectura: *Poema de Mio Cid* 560
Preguntas resueltas 562
Preguntas propuestas 565

Capítulo XIII: Edad de Oro española

Introducción 569
Contexto histórico cultural 570
El apogeo 570
La crisis 570
La Contrarreforma 571
Definición 571
Características 571
División en dos etapas 571
Influencia del Renacimiento italiano 572
Admiración por los clásicos grecolatinos 572
Desarrollo de un humanismo moderado 572
Diversidad de influencias 572
Reminiscencias medievales 573
Variedad de tendencias 573
La poesía 574
La escuela italiana 574
Églogas 577
La escuela sevillana 581
La escuela salmantina 582
El culteranismo 590
El conceptismo 596
El teatro 603
Orígenes 603
Fernando de Rojas y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* o *La Celestina* 603
Primeros representantes (siglo XVI) 605
Félix Lope de Vega (Fénix de los Ingenios) 605
Fuenteovejuna 608
Pedro Calderón de la Barca 612
La vida es sueño 614
La narrativa 618
La novela de caballería 618
La novela pastoril 619
La novela picaresca 620
La novela bizantina 627
La novela morisca 627
Miguel de Cervantes Saavedra 628
El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha 630
Lectura: Precedentes literarios del *Quijote* 640
Preguntas resueltas 642
Preguntas propuestas 646

Capítulo XIV: El Neoclasicismo español

Introducción 651
Contexto histórico-cultural 652
España en el siglo XVIII: la dinastía Borbona 652
El afrancesamiento de España 652
Definición 653
Características 653
Influencia de tendencias foráneas 653
Carácter aristocrático 653
Didactismo y carácter moralizador 654
Armonía y equilibrio 654

Preceptismo 654
Carencia de originalidad 654
Predominio de la razón 654
Inclusión de elementos costumbristas 654
La difusión de la literatura tuvo como escenario los "salones" académicos 654
Representantes 655
Ignacio Luzán 655
Félix María Samaniego 656
Tomás de Iriarte 658
Leandro Fernández de Moratín 659
Vida 659
Características de su teatro 660
Obras 661
El sí de las niñas 662
Lectura: Arte y realidad en *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín 666
Preguntas resueltas 667
Preguntas propuestas 671

Capítulo XV: El Romanticismo español

Introducción 675
Contexto histórico-cultural 676
La transición del Neoclasicismo al Romanticismo 676
El apogeo de la estética romántica 676
El Posromanticismo 677
Definición 677
Etapas 677
Características 678
Predominio del "yo" (egocentrismo romántico) 678
Liberalismo e identificación política 678
Rebeldía y abandono del tradicionalismo 678
Atracción por el pasado medieval 678
Revaloración de lo nacional y cristiano 678
Innovaciones a nivel poético 678
Representantes 679
Mariano José de Larra 679
Ángel de Saavedra (Duque de Rivas) 679
José de Espronceda 680
José Zorrilla y Madrigal 680
El Posromanticismo 681
Gustavo Adolfo Bécquer 681
Rimas 682
Leyendas 686
Lectura: Ejes temáticos en las *Leyendas* 692
Preguntas resueltas 693
Preguntas propuestas 697

Capítulo XVI: El realismo español

Introducción 701
Contexto histórico-cultural 702
La Primera República española y la Restauración borbónica 702
Los movimientos obreros y la enseñanza "libre" 702
Definición 703
Características 703
Preocupación por el presente de la vida española 703
Variedad de tendencias 703
Debate en torno a polémicas morales y religiosas 703
Abandono de los temas históricos y legendarios 704
Representación de la burguesía y sus vicios 704
Etapas 704
Principales representantes 704
Juan Valera 704
José María de Pereda 705
Emilia Pardo Bazán 706
Leopoldo Alas "Clarín" 706
Benito Pérez Galdós 707
Vida 707
Características de su obra 708
Obras 708
Los episodios nacionales 709
Trafalgar 709
Lectura: El estilo y la técnica novelística de Pérez Galdós 714
Preguntas resueltas 715
Preguntas propuestas 719

Capítulo XVII: La generación del 98

Introducción 723
Contexto histórico-cultural 724
El desastre del 98 724
La crisis cultural y el modernismo americano 724
Definición 725
Características 725
Idealismo 725
Proceso que va de lo continental a lo nacional 726
Actitud neorromántica 726
Sus dos temas eje fueron el sentido de la vida y el alma de España 726
Reivindicación de paradigmas que representan lo español 726
Revaloración de la tierra, en especial del paisaje castellano 726
Preocupación por la historia de España 727
Búsqueda por revalorar a clásicos de la literatura española 727
Preocupación por la existencia 727
Diversidad de influencias 727
Principales representantes 727
Miguel de Unamuno y Jugo 727
Ramón María del Valle Inclán 734
Antonio Machado 735
Pío Baroja 740
Azorín 742
El Modernismo español 745
Definición 745
Características 746
Principales representantes 747
Juan Ramón Jiménez 748
Lectura: "La generación del 98" 754
Preguntas resueltas 755
Preguntas propuestas 758

Capítulo XVIII: La generación del 27

Introducción 763
Contexto histórico-cultural 764
España y los movimientos de vanguardia 764
Entre Primo de Rivera y Góngora 764
La Segunda República, la guerra civil y la ascensión franquista 765
Definición 766
Características 766
Predominio de la lírica 766
Influencia del surrealismo francés 766
Heterogeneidad de estilos 767
Variedad de propuestas ideológicas 767
Búsqueda por "trascender" la realidad y crear "otra" a través de la poesía 767
La metáfora como recurso estético/ideológico principal 767
Unión entre lo experimental de la vanguardia con la tradición española 768
Principales representantes 768
Pedro Salinas 768
Jorge Guillén 772
Vicente Aleixandre 773
Luis Cernuda 775
Rafael Alberti 775
Miguel Hernández 777
Federico García Lorca 778
Lectura: El conflicto dramático en *Bodas de sangre* 787
Preguntas resueltas 788
Preguntas propuestas 792
Ganadores del Premio Nobel de Literatura 794
Ganadores del Premio Cervantes de Literatura (Escritores en lengua castellana) 800
Claves 802
Bibliografía 803

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

Presentación

La Asociación Fondo de Investigadores y Editores (Afined), a través de su sello Lumbreras Editores, se complace en presentar su nueva publicación *Literatura*, la cual forma parte de la **Colección Ciencias y Humanidades**. Esta publicación constituye un nuevo aporte al desarrollo de la educación en nuestra sociedad, en tiempos donde el avance tecnológico y el uso de los nuevos medios van generando cambios rápidamente, y donde el acceso y el aprovechamiento de estos resultan desiguales en nuestro país. Por ello la importancia de estas publicaciones, que además tienen el respaldo del trabajo serio y orientado al servicio y a la formación integral de los estudiantes.

Conscientes de ello, nuestra editorial –con presencia en distintos lugares del Perú– presenta esta colección, la cual es fruto del trabajo organizado y en conjunto con las distintas planas de profesores del **Instituto de Ciencias y Humanidades**, promotor de las academias ADUNI y César Vallejo, cuya experiencia y dedicación en la formación de jóvenes estudiantes se ven reflejadas a lo largo de las siguientes páginas.

El esfuerzo de las distintas planas está enfocado, además de la enseñanza y la formación integral, en la investigación, tanto en matemáticas como en ciencias naturales y humanidades. Agradecemos el trabajo y la dedicación de los docentes, quienes finalmente canalizan y orientan el contenido de cada obra en aras de alcanzar un mejor nivel y calidad y de hacer entendible aquello que a veces resulta complicado para el estudiante, no solo de los niveles secundario y preuniversitario sino también de los primeros ciclos de la universidad. Destacamos el trabajo profesional realizado desde sus inicios por los profesores a cargo de esta publicación, cuya labor en la sistematización del libro se ve plasmada en un trabajo teórico-práctico acorde a las exigencias y el nivel requerido; mención especial para la profesora Silvia Olivares Jurado quien asumió la última etapa del proceso de revisión y mejora del presente material, gracias a su experiencia tanto en la docencia como en la elaboración de materiales educativos.

Finalmente, queremos resaltar el compromiso de nuestra institución de continuar con la labor educativa y aportar con nuevas publicaciones que contribuyan a mejorar la calidad de esta, además de incentivar el trabajo de investigación y humanístico, el cual creemos debe estar siempre cerca de las grandes mayorías.

Asociación Fondo de Investigadores y Editores

twitter.com/calapenshko

Introducción

La literatura, como expresión artística sensible de una época, cumple su rol desde la aparición del Clasicismo hasta nuestros días. Cada movimiento literario refleja el sentir de una época desde distintos puntos de vista. En ese afán, la literatura como disciplina humanística no puede ser un arte que emplea como medio de expresión la lengua ni un conjunto de las producciones literarias de una nación, según expresa la RAE. La literatura debe manifestar el sentir de cada momento del desarrollo del hombre, debe nutrirse de los sueños y frustraciones de cada pueblo. El arte, como la literatura, debe estar al servicio de la comunidad. Debe templar el alma y, fundamentalmente, debe crear conciencia. En ese sentido, este libro apuesta por ese norte. Constituye una fuente de información de los distintos movimientos literarios, que busca destacar a los más importantes representantes de cada corriente o las producciones artísticas que marcaron época. Se brinda un panorama general del quehacer artístico de cada etapa con la peculiar intención de analizar al autor y su obra con un propósito crítico y comparativo acorde a la coyuntura cultural. Desde las epopeyas homéricas, y su afán de exaltar a la aristocracia, hasta el lenguaje solemne de las tragedias cuya finalidad esencial es manipular la conciencia del pueblo.

Del Renacimiento al Neoclasicismo, hay una apuesta por la revaloración de lo clásico que parte de una literatura donde la armonía, el conocimiento y la razón son ejes que conducen la labor del artista que no explora sus íntimas vivencias, sino que se enmarca en su contexto y escribe en función de este. La literatura de esta época describe los males de la sociedad burguesa y presenta personajes que buscan cambiar de rumbo sin lograr su objetivo.

El camino a la vanguardia presenta dos estaciones con peculiares propuestas: desde el afán estético del parnasianismo hasta el cromatismo, musicalidad, sugerencia e irreverencia del simbolismo. La vanguardia, al margen del afán innovador y experimentalista, plantea la situación del hombre contemporáneo tras la consolidación del capitalismo. El uso de nuevas técnicas literarias así como la presencia de diversos ismos o escuelas particularizan al vanguardismo.

La literatura española se nutre de la peculiar romanización de siglos atrás y su alto contenido histórico a la permanente exaltación a la naturaleza y a los valores del mundo medieval que orientan el discurso literario. La magnífica Edad de Oro tiene en Miguel de Cervantes Saavedra, Lope de Vega y Luis de Góngora y Argote a sus más insignes representantes. Si hablar del Quijote es referir a la esencia de España, mencionar a Sancho Panza es identificar a los valores, sueños y esperanza del pueblo. Más adelante, Bécquer ilumina con peculiar notoriedad una época donde el antecedente más vital sigue siendo la Edad de Oro, el mejor momento de las letras castellanas. Por último, las generaciones literarias del 98 y del 27 buscan reivindicar al paisaje español y a la tradición popular española, respectivamente.

Por ello, podemos afirmar que la literatura es más que una expresión artística. Es la interpretación de una determinada realidad por parte del autor. Esta responde a la coyuntura política, social y económica en que se materializa la obra artística. Toda producción literaria responde a un marco histórico, a través del cual entendemos mejor la propuesta del escritor.

Este texto de literatura pretende contribuir al conocimiento panorámico de la literatura universal y española con el propósito de afianzarlo en aras de garantizar el desarrollo académico de los estudiantes. En ese sentido, anhelamos que el libro sea una herramienta de análisis e interpretación que vincule al lector y lo sensibilice con el contexto social que orientó cada creación literaria. Desde ese punto de vista, la literatura sigue un proceso cronológico donde los movimientos, corrientes y otras tendencias responden a una dinámica generacional. En ese aspecto, siempre van a señalar los excesos o limitaciones del anterior movimiento. En algunos casos, los cuestionamientos son incisivos y radicales. Es interesante ver cómo las concepciones artísticas van evolucionando siglo tras siglo y cómo establecen paradigmas que los identifican a través del tiempo.

Finalmente, esperamos que el presente trabajo satisfaga los requerimientos del público lector y oriente adecuadamente en el entendimiento del papel social y cultural de la literatura como una disciplina humanística que nos sensibiliza y representa en el pensamiento político de cada etapa histórica y cultural.

Capítulo

1

Teoría literaria

GALA
PNHO
SKO

CAPÍTULO I

TEORÍA LITERARIA

Objetivos

- Analizar los principales conceptos de los estudios literarios.
- Comparar y diferenciar los aspectos fundamentales de la creación y de los estudios literarios.
- Analizar los procesos de producción y de difusión de la literatura en el marco sociocultural en que se desarrolla.
- Valorar la importancia del discurso literario y su influencia en la sociedad.

Introducción

Si bien el término *literatura* es de origen latino, las obras que definimos como literarias las podemos encontrar desde los inicios de la civilización. Así, los relatos mítico-populares, transmitidos a través de generaciones, y los poemas entonados en las diversas actividades humanas –trabajo en el campo, culto a los dioses, honras fúnebres– son muestras de lo que entendemos por literatura.

El conocimiento de la escritura y la invención de la imprenta abrieron nuevos rumbos en la producción y difusión de las obras literarias. El libro se ha convertido, con el paso del tiempo, en un objeto tan referencial para con el arte de la palabra, que no es exagerado aceptar una identidad entre el libro y la literatura –identidad que persiste a pesar del auge de las llamadas bibliotecas virtuales–. Además, los estudios sobre estas obras –poemas, cuentos, novelas, textos dramáticos– presentan una tradición tan amplia, que podemos decir, sin temor a equivocarnos, que existen tantos libros de creación literaria como de reflexión sobre los mismos.

Los aspectos generales del quehacer literario (las funciones de la literatura, los géneros, las figuras, los elementos de la composición literaria) son de una enorme relevancia para comprender el fenómeno literario, así como su participación en la historia de los pueblos, es decir, en el proceso artístico, ideológico y cultural de las sociedades.

1▸ Definición de Literatura

¿Qué es la literatura? A través de la historia, muchísimos escritores e investigadores se han formulado esta pregunta, y la mayoría ha llegado a una conclusión: es imposible definirla en forma unívoca. Sin embargo, para entender mejor el tema, y recogiendo los aportes dados a través del tiempo, analizaremos el porqué de esta complejidad.

Primero observemos las definiciones propuestas por el DRAE (Diccionario de la Real Academia Española):

Literatura (del latín *litteratūra*)

1. f. Arte que emplea como medio de expresión una lengua.
2. f. Conjunto de las producciones literarias de una nación, de una época o de un género. *La literatura griega. La literatura del siglo XVI.*
3. f. Conjunto de obras que versan sobre un arte o una ciencia. *Literatura médica. Literatura jurídica.*
4. f. Conjunto de conocimientos sobre literatura. *Sabe mucha literatura.*
5. f. Tratado en que se exponen estos conocimientos.

Partiendo de su etimología, deriva de la raíz latina *littera*, que significa letra, lo cual nos conduce a un contexto específico de escritura. Sin embargo, también podemos hablar de literatura oral: los poemas homéricos, los cantares de gesta, los mitos y leyendas de todos los pueblos tienen como base de su origen y difusión el registro oral. Sería ilógico, entonces, incluir en la literatura solo a las producciones escritas.

A la raíz *littera* se le añade el sufijo -ura, el cual "denota la cualidad relacionada con la palabra de la que deriva: blancura, bravura, frescura"[1]. Entonces, etimológicamente el término *literatura* significa "cualidad de la letra", motivo por el cual se le define en forma tradicional como "expresión de la belleza a través de la palabra". Sin embargo, ¿qué entendemos por belleza? Incluso, no olvidemos que uno de los postulados del Romanticismo decía que también "lo feo aparece en la obra de arte como grotesco, como imagen de lo incompleto y de lo desarmónico"[2], combinándose así belleza con fealdad en las obras literarias. ¿Qué tipo(s) de belleza muestra entonces la literatura? Esta es otra problemática esencial.

Es importante establecer también la diferencia entre la creación literaria y los estudios literarios pues no es igual la *Divina comedia* a todos los libros de análisis e interpretación que se han escrito sobre ella.

Otra dificultad es que existen obras que en algún momento de la historia no han sido consideradas como literatura y después sí (las crónicas sobre la invasión española empezaron siendo historia, y ahora son analizadas dentro de los estudios literarios). También ha sucedido que muchas novelas folletinescas decimonónicas eran consideradas como subliteratura y hoy son estudiadas con el mismo rango de novela que tienen *Los miserables* o *Crimen y castigo*. ¿El concepto de literatura varía

1 RAE. *Diccionario de la lengua española*, 22.ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 2001, p. 1532.

2 FRIEDRICH, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 45.

entonces a través del tiempo? Para reflexionar sobre estas y otras complicaciones, revisemos cómo ha sido entendida la literatura en las diferentes etapas del pensamiento occidental:

a. En la **Grecia antigua** no existía el término. Para designar las epopeyas, tragedias, y otras, se empleaba la expresión "arte de la palabra" y eran consideradas, en general, imitaciones[3] de la realidad, con una clara intención estética (búsqueda de belleza a través del equilibrio entre la expresión y el contenido[4]) y didáctica (enseñar a la gente sobre los dioses, las clases sociales, el destino, etc.).

b. En la **Roma clásica** aparece este término con una acepción muy parecida a la del griego γραμματικήo *gramática*: instrucción, saber relacionado con el arte de escribir y leer, o también gramática, alfabeto, erudición, etc. Ambos significados fueron aceptados y asumidos hasta el siglo XVIII.[5]

c. En la **segunda mitad del siglo XVIII**, con el advenimiento de la Ilustración y, años después, del Romanticismo, el concepto clásico de *literatura* cambiaría. Así, de "erudición" y "saber general", pasa a designar un conjunto de obras de un país en particular: literatura francesa, inglesa, etc.[6]. También se va a entender la literatura como creación estética y ya no como forma específica de conocimiento. ¿El motivo? El desarrollo de las ciencias formales y empíricas, y su separación definitiva de las letras.

Siguiendo a Aguiar e Silva, observemos los conceptos más difundidos de literatura entre los siglos XIX y XX:

a. Conjunto de producción literaria de una época –literatura del siglo XVIII, literatura victoriana–, o de una región –literatura del norte y literatura del sur–.

b. Conjunto de obras que se particularizan y cobran forma especial, ya sea por su origen, por su temática o por su intención: literatura femenina, de terror, revolucionaria, de evasión, etc.

c. Bibliografía existente acerca de un tema determinado; por ejemplo: "sobre el Barroco existe una literatura abundante".

d. Retórica, expresión artificial. Verlaine, en su poema "Arte poética", escribió: "Y todo lo demás es literatura", con lo que identificó literatura con falsedad retórica.

Un aspecto que también debemos considerar para definir adecuadamente la literatura es la ficción, pues en las obras literarias no se representan hechos reales, sino ficticios. Eso no impide que pueda inspirarse en un suceso real (como las novelas históricas, por ejemplo), pero no por ello se va a pensar que esta obra deba representar fielmente los hechos, o sea, tal y como sucedieron. Las obras crean mundos imaginarios o ficticios, y la relación con la realidad –en forma directa o

3 Para Aristóteles, las obras literarias "todas vienen a ser imitaciones. Mas difieren entre sí en tres cosas: en cuanto imitan o por medios diversos, o diversas cosas, o diversamente, y no de la misma manera [...] todas hacen su imitación con número, dicción y armonía". (Aristóteles: *El arte poética*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1948, p. 23).

4 Contenido y expresión equivalen a fondo y forma, respectivamente, es decir, lo que dice el texto y cómo lo dice.

5 Cfr. AGUIAR E SILVA. Vítor Manuel: *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1986, pp. 11-12.

6 Loc. cit.

simbólica– es usada como una estrategia por parte del escritor; igualmente, el lector puede vincular o no su lectura con la realidad, pero sin confundir la obra literaria con un manual de historia o de ciencias –aunque a veces se usa el recurso ficcional de parecerse a uno de ellos, como en el caso de *El nombre de la rosa*, que se presenta como un aparente manuscrito medieval–.

A través de la historia, el concepto de literatura no ha sido nada fácil de definir para los estudiosos. Sin embargo, a partir de este proceso señalado, es adecuado que se establezca una definición de literatura. Orientándonos únicamente a la creación literaria, entendemos esta como una expresión artístico-cultural cuya materia prima es el lenguaje empleado por el hombre para la difusión de ideas y pensamientos (aunque la literatura, sobre todo la moderna, también puede valerse de otros signos no verbales). Recordemos que la primera función del lenguaje es la de ser instrumento de la comunicación. En ese sentido, un escritor o autor es también un transmisor de conocimiento, pero, a diferencia de otras ramas del saber que buscan una objetividad científica, el literato se vale también de sus emociones e ideas particulares, las cuales serán traducidas en universales dentro de sus obras. Además, esta forma de conocimiento que es la literatura se relaciona sobre todo con la ficción, pues toda obra literaria siempre representa un mundo imaginario, que puede tener vinculaciones con el mundo real, pero con el cual no debe confundírsele en definitiva.

Una obra literaria es una fuente de conocimiento humano, dirigida al pensamiento y a la sensibilidad de las personas. Si bien ha sido creada en un espacio-tiempo determinado, su objetivo es trascender lo particular para convertirse en una voz común: puede ser creación de un hombre, pero todo hombre es un ser social y, más allá de experimentalismos, la literatura comunica ideas y sentimientos de los hombres a través de la historia.

2› Estudios literarios

Desde la aparición de las primeras obras literarias en el mundo civilizado, surgió la reflexión sobre ellas, su análisis, interpretación y valoración. Con el paso del tiempo, estas reflexiones han sido sistematizadas de tal manera que hoy podemos hablar de una ciencia de la literatura. A esta tradición se le conoce con el nombre de estudios literarios, que es un conjunto de textos que problematizan el fenómeno literario desde sus más diversas perspectivas como parte del conocimiento universal.

Aristoteles fue el primero en reflexionar sobre la literatura en forma sistemática en su Poetica.

A partir de sus objetivos específicos y del plano literario que abordan, estos estudios han sido divididos en tres grandes campos:

2.1. La teoría literaria

Es la que ha logrado una mayor *cientificidad*, pues es aquel campo del conocimiento que reflexiona sobre los aspectos más generales del quehacer literario. Busca abandonar lo anecdótico y lo histórico

para centrarse en aquellos elementos que sean intrínsecos a la literatura, en un sentido sincrónico y objetivo. Por ejemplo, hablando de una obra narrativa, más allá de la lengua en que haya sido escrita, del autor, del país, de la época de aparición, de los temas, etc., entendemos que en todas las narraciones hay un elemento común: *el narrador*. La reflexión sobre esta categoría pertenece, entonces, al ámbito de la teoría literaria.

El origen de la teoría literaria lo encontramos en la Grecia clásica. El primero que expuso una teoría sobre la literatura fue el filósofo Aristóteles en su obra *Poética*, de la que solo conocemos algunos fragmentos. En Roma, la "Epístola a los Pisones" de Horacio, continuó esta reflexión y se mantuvo hasta la aparición del Romanticismo. Sin embargo, en el siglo XX la teoría alcanza el prestigio de ciencia al tomar como base epistemológica los logros de la lingüística estructural. Un grupo de intelectuales rusos, a quienes se les denomina formalistas, fueron los primeros en "establecer las bases científicas para una teoría de la literatura"[7]. Desde entonces han surgido muchas corrientes, las cuales se han nutrido, en un primer momento, del paradigma epistemológico del estructuralismo, a partir del cual los textos son reconocidos como signos y, por ende, como portadores de un tipo de significado (la semiótica estructural). Luego, con la crisis del modelo estructuralista vinieron otras que analizaron los fenómenos literarios y culturales desde diferentes enfoques. Es así como siguen desarrollándose los estudios teórico-literarios, cada uno desde su particular perspectiva.

2.2. LA HISTORIA LITERARIA

La historia literaria reflexiona sobre el proceso literario en la tradición de un continente, un país, un movimiento o una corriente literaria, etc. Por ejemplo, títulos típicos de historia literaria son: Historia de la literatura española o Proceso histórico-social de la literatura peruana republicana, entre otros. Su objetivo es analizar el hecho literario a través del tiempo, y para ello se nutre de ciencias como la historia, la sociología, la antropología, etc.

Los primeros libros de historia literaria son: *Storia della letteratura italiana*, de Gerolamo Tiraboschi (1772), e *Histoire littéraire de France*, publicación de los benedictinos de Saint-Maur, en 1773. En el Perú, el primero en publicar una especie de historia de nuestra literatura es José de la Riva Agüero con su tesis *El carácter de la literatura en el Perú independiente* (1905), libro donde se destaca la tradición española como base para la literatura peruana. Una propuesta importante del proceso literario peruano es la de José Carlos Mariátegui en el séptimo de sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1927), donde, a diferencia de la propuesta hispanista de Riva Agüero, plantea que la esencia de nuestra futura literatura nacional debe estar en lo andino. Algunos estudiosos que han aportado a la historia literaria peruana son Luis Alberto Sánchez, Augusto Tamayo Vargas, Washington Delgado, entre otros.

2.3. LA CRÍTICA LITERARIA

Lo fundamental de la crítica literaria es que apunta hacia el análisis, la interpretación y la valoración de las obras literarias. Claro que, para criticar una obra, se necesita un marco teórico específico,

7 SELDEN, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Editorial Ariel, 1987, p. 13

el cual se toma de los estudios teóricos literarios[8]. Además, valiéndonos de la historia literaria, debemos recordar que una obra está inscrita en un contexto espacio-temporal determinado. En realidad, los tres estudios no se excluyen, sino todo lo contrario: interactúan y se nutren de los aspectos obtenidos por los otros.

La crítica literaria se encarga de acercar el texto literario al público en general, a través de comentarios coherentes y documentados sobre estas obras. Además, analiza el estilo, las técnicas y los aspectos formales, interpreta la riqueza semántica de la obra; también establece juicios valorativos y señala por qué una obra es buena, o lo contrario. La labor de un crítico es importante porque su opinión puede influir en los gustos e inclinaciones culturales de una sociedad. En ese sentido, su rol es también formador, al fomentar el amor a la cultura y relacionar las obras literarias con los hechos histórico-sociales. En el Perú tenemos importantes críticos literarios como José Carlos Mariátegui, Estuardo Núñez, Antonio Cornejo Polar, entre otros.

José Carlos Mariátegui dejó un estudio literario interesante en el último de sus Siete ensayos.

3▸ La comunicación literaria

Como ya se dijo, la materia prima de la literatura es la palabra, el lenguaje, principal instrumento de la comunicación humana. Por ello, por más hermética y compleja que sea una obra, siempre hay en ella una intención comunicativa.

No es nuestro objetivo profundizar en el tema de la comunicación, el cual pertenece en mayor medida al estudio de la semiología y la lingüística. Sin embargo, nos vamos a servir de sus características para definir qué es la comunicación literaria. Generalmente, la comunicación se separa en dos tipos: humana y no humana (la de los demás seres vivos). Es obvio que la primera ha alcanzado una mayor sofisticación. Además, se puede subdividir a su vez en lingüística (uso de códigos lingüísticos) y no lingüística (uso de otros códigos). Observemos el esquema 1.

Esquema 1

A priori, se puede entender que el proceso de comunicación literaria se enmarca en la comunicación humana

8 Antiguamente los críticos, para reflexionar sobre una obra en particular, se basaban en aspectos bastante subjetivos, como la identificación directa entre la obra y la vida del autor, lo que quiso decir, la grandeza del "espíritu" del autor, entre otros. A este tipo de crítica, no totalmente muerta, se le ha denominado impresionista.

lingüística, puesto que su base textual es el lenguaje. Sin embargo, esta comunicación tiene como finalidad la transmisión de una información entre los usuarios. En cambio, la literatura, como expresión artística, tiene como finalidad básica la experiencia estética, donde se combina lo comunicativo con lo sensitivo. En la comunicación literaria son relevantes tanto el aspecto cognoscitivo como la subjetividad. Entonces, de acuerdo con ello, hay una diferencia entre la comunicación lingüística –cuyo fin esencial es la transmisión de información– y la literaria, la cual podemos incluir dentro de los procesos comunicativos artísticos. El código literario es artístico y no lingüístico, en sentido convencional.

Aprovechando los estudios sobre teoría de la comunicación, observamos que en todo acto comunicativo humano son indispensables los siguientes elementos: un **emisor**, quien a partir de una información determinada, elabora un **mensaje** y lo transmite a un **receptor**. Esta información codificada, que es el mensaje, ha sido procesada a partir de un **código** o sistema de signos interrelacionados, el cual es conocido por el emisor –para poder elaborar el mensaje– y por el receptor –para poder comprenderlo e interpretarlo–. Luego, este mensaje debe ser enviado a través de un medio físico de contacto o **canal**, como puede ser el aire en una simple conversación, o algún aparato electrónico en una comunicación indirecta. Finalmente, el contenido de todo mensaje ha sido extraído de un aspecto de la realidad, llamado **referente**, el cual es evocado como tema en la comunicación. Podemos resumir lo dicho anteriormente en el esquema 2.

Esquema 2

A continuación, proponemos un ejemplo de comunicación literaria: "Juan lee *Poemas humanos* de César Vallejo en la Biblioteca Nacional". Aquí podemos encontrar los siguientes elementos:

- **Emisor**: César Vallejo
- **Receptor**: Juan
- **Mensaje**: el contenido o riqueza semántica de la obra (donde se combinan rasgos intelectivos y sensitivos)

- **Código**: la lengua castellana
- **Canal**: el libro (las hojas, la tinta, etc.)
- **Referente**: aspectos de la realidad de donde se desprenden los temas tratados en el libro: el dolor, la pobreza, el compromiso social, etc.

El **contexto** o **circunstancia** (universo espacio-temporal en que se desarrolla el proceso comunicativo) sería una de las salas donde se realiza la lectura, a una hora determinada del día.

4 La composición literaria: la prosa y el verso

En los orígenes de la civilización, las obras literarias eran compuestas de manera que podían ser cantadas o narradas. En estas formas de transmisión oral encontraremos la raíz de lo que luego, en el registro escrito, conoceremos como verso y prosa. Así, si leemos una novela, un cuento o un ensayo, lo más probable es que estén escritos en prosa y las palabras estén distribuidas desde el inicio hasta el final de las líneas en los párrafos. En cambio, los poemas están escritos, en general, en versos que se distribuyen en una línea, sin ocupar la totalidad de la misma. ¿Solo la distinta distribución de palabras en las líneas de las hojas es suficiente argumento para distinguir el verso de la prosa? Definitivamente no. En realidad, el aspecto no es solo espacial; cada uno, verso y prosa, tiene su propia naturaleza formal y estilística, son empleados para obras que pertenecen a distintos géneros, y hasta pueden afectar la manera como son enfocados los temas en una obra. Incluso, hay obras que pueden estar escritas tanto en verso como en prosa –las obras teatrales, por ejemplo– y hasta en una misma obra podemos encontrar algunas partes en verso y otras en prosa –por ejemplo, en algunas tragedias de Shakespeare–.

Veamos a continuación las principales ideas sobre cada forma de composición.

4.1. La prosa

La prosa es un tipo de composición que busca representar en la escritura el lenguaje natural, normal o común de las personas en el habla cotidiana. Es por ello que la prosa presenta esa disposición en las líneas de una hoja; en la prosa las palabras hilan las ideas en forma más fluida y natural que en el verso, el cual es más estilizado y artificial. Podemos ver un ejemplo de prosa:

> La inminencia de la muerte removió la extenuante expectativa. La voz de la moribunda, acostumbrada al homenaje y a la obediencia, no fue más sonora que un bajo de órgano en la pieza cerrada, pero resonó en los más apartados rincones de la hacienda. Nadie era indiferente a su muerte. Durante el presente siglo, la Mama Grande había sido el centro de gravedad de Macondo, como sus hermanos, sus padres y los padres de sus padres lo fueron en el pasado, en una hegemonía que colmaba dos siglos.
>
> (Gabriel García Márquez: *Los funerales de la Mama Grande*)

twitter.com/calapenshko

La prosa, en este caso narrativa, presenta en forma directa y con bastante sencillez una secuencia de acciones, como si se nos contara una historia directamente y el hablante utilizara todas sus estrategias discursivas para que nos quede claro todo aquello que se nos narra. Sin embargo, a pesar de que esta idea de claridad discursiva se encuentra en la base misma de la prosa, con la sofisticación de la creación literaria a través de los diferentes periodos, movimientos y escuelas, muchas obras en prosa han ido complicándose, hasta el punto de que el lector debe exigirse al máximo para comprender el universo textual que se presenta, establecer su propia interpretación y emitir su juicio valorativo sobre lo leído. Ejemplos de complejas novelas en prosa son obras como las de James Joyce, en especial *Ulises*. En ella, y en otras obras de carácter vanguardista y experimental, la prosa no es ya un reflejo directo del habla coloquial, sino un discurso altamente complejo y estilizado. Hay otras obras contemporáneas en prosa, sin embargo, que aún muestran fluidez del discurso y claridad semántica.

La narración no es la única forma de composición en prosa. Existen otras, como la exposición, la argumentación y la descripción, las cuales pasaremos a definir, caracterizar y ejemplificar para luego poder distinguirlas y a la vez relacionarlas con la narración.

4.1.1. La exposición

La exposición es la explicación y desarrollo de un tema con el propósito de informar rigurosa y objetivamente sobre él. El texto expositivo presenta, por lo general, tres partes: la introducción, el desarrollo y la conclusión.

Un aspecto fundamental que destaca en todo texto expositivo es la objetividad: el redactor explica las ideas o conceptos en forma imparcial, sin dar su punto de vista, porque entonces dejaría de exponer y pasaría a argumentar, es decir, a defender una postura. Los textos expositivos son usados sobre todo en los manuales científicos.

ESTRUCTURA CLÁSICA DE LA EXPOSICIÓN

[Introducción]
Componer es colocar las partes de un todo en un orden tal que puedan constituir un todo.
[Desarrollo]
La composición es imprescindible en toda obra de arte: compone el pintor las masas, los colores, las figuras, y todos los demás elementos que integran el cuadro; el músico compone su pieza musical ordenando las notas, los ritmos, los acordes, etc. El escritor compone también. El novelista, por ejemplo, distribuye los acontecimientos que va narrando en capítulos, y los va ordenando; el dramaturgo dispone de la materia dramática en actos, dentro de estos va desarrollando los cuadros y las escenas, etcétera.
[Conclusión]
Hasta el texto más pequeño [...] posee una composición o estructura precisa.[9]

(los agregados son nuestros)

9 LÁZARO CARRETER, Fernando y Evaristo, CORREA CALDERÓN. *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Anaya, 1969, p. 30.

4.1.2. La argumentación

Argumentar es sustentar con pruebas y razones una afirmación general sobre un tema. Esta afirmación o planteamiento es la tesis del texto y posee algunas características peculiares: precisión, claridad, brevedad. Está al inicio del texto para luego, a través de una sustentación –ejemplificación, oposición de ideas, valoración y crítica–, convalidarla. En ese sentido, la argumentación no es imparcial, porque se pone de manifiesto un punto de vista, una apreciación sobre el tema. Suele presentar una estructura: tesis (planteamiento), desarrollo (argumentación) y conclusión.

Al igual que la exposición, la argumentación no es exclusiva del discurso literario: un texto argumentativo será literario en la medida en que el referente de su tema tenga que ver con la literatura.

ESTRUCTURA CLÁSICA DE LA ARGUMENTACIÓN

[Tesis]
[La fantasía recupera sus fueros y sus posiciones en la literatura occidental].
[Desarrollo]
[Sin embargo] la ficción no es libre. Más que descubrirnos lo maravilloso, parece destinada a revelarnos lo real. La fantasía, cuando no nos acerca a la realidad, nos sirve bien poco. Los filósofos se valen de conceptos falsos para arribar a la verdad. Los literatos usan la ficción con el mismo objeto. La fantasía no tiene valor sino cuando crea algo real. Esta es su limitación. Este es su drama.
[Conclusión]
Lo que anarquiza no es la fantasía en sí misma. Es esa exasperación del individuo y del subjetivismo que constituye uno de los síntomas de la crisis de la civilización occidental.[10]

(Los agregados son nuestros).

4.1.3. La descripción

La descripción es la presentación de las características o aspectos de una persona, animal, paisaje o cosa, de tal manera que nos formemos una imagen de ellos.

Comprende un cúmulo de cualidades que pueden ser físicas, espirituales o combinadas, dependiendo de la intención del redactor. También según el estilo que le quiera imprimir a su prosa, busca las estrategias artísticas adecuadas para que la descripción de una persona, paisaje, objeto, etc., connote una clara impresión estética. Veamos el siguiente ejemplo:

> Allí moraba un varón gigantesco, solitario, que entendía en apacentar rebaños lejos de los demás hombres, sin tratarse con nadie; y, apartado de todos, ocupaba su ánimo en cosas inicuas. Era un monstruo horrible y no se asemejaba a los hombres que viven de pan, sino a una selvosa cima que entre altos montes se presentase aislada de las demás cumbres.[11]

(Descripción del cíclope Polifemo)

10 MARIÁTEGUI, José Carlos. *El artista y la época*. Lima: Biblioteca Amauta, 1988, pp. 22-25.

11 Homero. La *Odisea*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1979, p. 180.

4.1.4. La narración

Narrar significa referir acontecimientos que se desarrollan en un universo espacio-temporal determinado (el "mundo representado"). Entre los elementos más importantes de las composiciones narrativas tenemos: los personajes, el narrador, el mundo representado. Incluso, en los estudios teórico-literarios de corte estructuralista, se desarrolló la narratología como ciencia de la narrativa.

A continuación, vamos a estudiar algunas de las principales categorías del ámbito de la narrativa, donde se combinarán los aportes de la narratología con la teoría de corte clásico.

Los personajes

Son los seres –personas en general, pero también pueden ser animales, objetos o conceptos personificados– que realizan las acciones narradas. Ellos son invenciones del autor y existen en un contexto meramente ficcional: el del mundo representado o diégesis, en el interior de la obra narrativa.

En el caso de las obras realistas, sus exponentes buscaron representar un contexto, un hecho o un personaje de manera verosímil. Esa fue la prédica de los novelistas realistas decimonónicos (Stendhal, Balzac, Flaubert, Dostoievski), quienes buscaron representar al hombre y a la sociedad tal y como eran. Pero, en el fondo, se trata de un mero artificio.

Hay un término muy importante en los estudios de narratología: la verosimilitud. Lo verosímil no es lo verdadero, sino que tiene que ver más bien con la idea de lo que la gente cree que es verdadero. Por ejemplo, si se nos narra sobre los actos de magia negra, desde un punto de vista citadino y occidental diremos que solo es fantasía, es decir, algo inverosímil. Pero si esta misma historia es narrada a una comunidad africana practicante del vudú, lo más probable es que consideren esta historia como verosímil. La verosimilitud está relacionada, entonces, con la visión de mundo que tenga una determinada cultura, con los sucesos que se representan y si son creíbles o no dentro del contexto en el cual se difunden.

Los personajes han sido clasificados desde diversos puntos de vista, por ello podemos establecer entonces la siguiente clasificación:

POR SU PROTAGONISMO EN LA HISTORIA	
Principales: tienen el rol protagónico en la historia y participan a lo largo de ella en forma imprescindible. No son necesariamente los más influyentes en la diégesis, pero sí aquellos en cuya vida, pensamiento y acciones gira la historia. Ejemplos: • Rodión Raskolnikov (*Crimen y castigo*) • Jean Valjean (*Los miserables*) • Gregorio Samsa (*La metamorfosis*)	**Secundarios:** no tienen el rol protagónico de los personajes principales, pero sí son indispensables porque con su accionar y psicología matizan y complementan los hechos narrativos e influyen en el desarrollo de la historia. Ejemplos: • Razumijin (*Crimen y castigo*) • Fantine (*Los miserables*) • La Sra. Samsa (*La metamorfosis*)

POR SU PROFUNDIDAD PSICOLÓGICA	
Planos: son personajes sin profundidad psicológica, construidos como estereotipos de algún sentimiento o conducta humanos: por ejemplo los personajes de las novelas policiales –el perverso, la víctima, el policía– y en otros textos donde lo primordial es el desarrollo de la historia en sí y no la configuración de los personajes.	**Redondos**: también llamados esféricos o arquetípicos; estos son de personalidad compleja y de profundidad psicológica; por lo general son seres atormentados o que a lo largo de la historia van presentando una transformación de su pensamiento y conducta: Rodión Raskolnikov, Jean Valjean, Emma Bovary, el Quijote, etc.

POR LA FUNCIÓN QUE CUMPLEN DENTRO DE LA OBRA*		
Héroes: en obras convencionales presentan las cualidades positivas y son con quienes se identifica la voz narrativa: Rosendo Maqui (*El mundo es ancho y ajeno*), Santos Luzardo (*Doña Bárbara*), Santiago (*El viejo y el mar*).	**Villanos**: son aquellos que se oponen al héroe, mostrando una carga negativa: Álvaro Amenábar (*El mundo es ancho y ajeno*), "Mister Danger" (*Doña Bárbara*), los tiburones (*El viejo y el mar*).	**Antihéroes**: no deben ser confundidos con los villanos pues son plasmados en forma más realista y cruda: son los personajes marginales como el Quijote, Lázaro de Tormes, Leopold Bloom (*Ulises*), etc.

El narrador

Todo acto de narrar supone un ser que realiza esa acción. Ese elemento es el narrador, que es uno de los más importantes de la teoría de la literatura. El narrador es aquel ente virtual, creado por el autor y que pertenece exclusivamente al mundo ficcional de la obra literaria, que dispone y presenta los sucesos o acontecimientos que se desarrollan en un contexto determinado.

De acuerdo con la inclusión o exclusión del narrador en el mundo representado (diégesis), también podemos clasificarlo de la siguiente manera:

a. **Omnisciente**: Es quien sabe todo lo que sucede en la narración, es decir, es ajeno al universo que configura. Generalmente, presenta imparcialidad sobre lo que narra, pero no siempre es recurrente. Su presencia admite grados: puede ser una persona con un carácter e ideología reconocidos, como el narrador de *Los miserables*, o una voz impersonal que solo narra los hechos, como en las novelas de Flaubert.

* Esta clasificación es de una diversidad tan grande, que solo se mencionan las universalmente más conocidas; pero la variedad podría ser casi infinita: la dama, el mentiroso, el gracioso, el charlatán, el hada madrina, etc.

b. **Personaje**: Está dentro del mundo representado y puede ser protagonista (como en el *Lazarillo de Tormes* o en *Werther*) o solo un testigo. Por ende, su visión es generalmente sesgada (como en "Alienación" de Ribeyro, o en *El reino de este mundo*, de Carpentier).

En *Madame Bovary*, Flaubert emplea un narrador omnisciente que dará cuenta de las desventuras de su protagonista.

También debemos observar que no es obligatorio que en un texto narrativo exista un único narrador, sino que pueden ser dos o más los que se encarguen de narrar los hechos. Un ejemplo es la *Odisea*: el narrador omnisciente, cede en un momento el discurso a Ulises, quien cuenta sus aventuras a los feacios. En ese momento, él es el narrador, presentándose así una narración en segundo grado o narración dentro de otra narración, conocida como la técnica de la caja china (el más claro ejemplo es *Las mil y una noches*, donde se presentan historias dentro de historias).

En el siglo XX, con la explosión de las vanguardias, el experimentalismo en los diferentes géneros artísticos –incluida la narrativa– llegó a tal grado de complejidad, sobre todo por el uso de las más innovadoras técnicas literarias, que no solo aparecen en ciertos textos varios narradores (un ejemplo es la novela *La ciudad y los perros*, donde diversas historias presentan su particular narrador: el Poeta, el Esclavo, el Jaguar, etc.), sino que la misma noción de narrador se pone en tela de juicio al recrearse la conciencia de los personajes en forma directa, fragmentaria y problemática: estamos hablando de la técnica del monólogo interior, llevada a la fama por el irlandés James Joyce en su novela *Ulises*:

> El padre Conmee, habiendo leído sus horitas, caminó a través de la aldea de Donnycarney, murmurando vísperas. Probablemente una encuadernación demasiado buena, ¿qué es esto? Libros octavo y noveno de Moisés. Secreto de todos los secretos. Sello del Rey David. Páginas con pulgares marcados: lectura tras lectura. ¿Quién estuvo aquí antes que yo? Cómo suavizar las manos agrietadas. Receta para vinagre de vino blanco. Cómo ganar el amor de una mujer.
> Este es para mí. Decir el siguiente conjuro tres veces, con las manos juntas: Se et ylio nebrakada femininum! Amor me solo! Sanktus! Amen.[12]

¿Quién es el narrador en este fragmento? Aparentemente, nadie. La técnica del monólogo interior busca recrear el *flujo de conciencia*, es decir, el pensamiento fragmentado en nuestra mente antes de ser ordenado para su expresión oral. Entonces, es como si esas ideas desordenadas de la conciencia del personaje (Stephen Dedalus) hayan sido puestas directamente en el papel, sin la intermediación de un narrador, o que, en todo caso, el narrador sea la conciencia misma.

12 JOYCE, James. *Ulises*. Barcelona: Lumen y Tusquets editores, 1995, p. 316.

Otra técnica que ha complicado la noción de narrador es la del narrador múltiple, también llamada embotellamiento[13], donde la trama del discurso ya no es conducida por una sola voz narrativa, sino que son varias voces las que se van entrelazando hasta formar una masa narrativa diversa y heterogénea. En este caso ya no hay un narrador, la voz narrativa es plural y multiforme. El ejemplo clásico es el relato *Los cachorros*, de Mario Vargas Llosa:

> Sentadas en la cabecera de Cuéllar había dos señoras que nos dieron chocolate y se salieron al jardín. corazón, quédate conversando con tus amigüitos, se fumarían un cigarrillo y volverían, la del vestido blanco es mi mamá, la otra es una tía. Cuenta Cuéllar hermanito, qué pasó, ¿le había dolido mucho?, muchísimo [...][14]

James Joyce, autor del *Ulises*, obra que destaca por el uso del monólogo interior.

En este fragmento observamos que no es uno, sino son varios personajes los que configuran la narración, buscando así una mayor compenetración con el lector, además de un acercamiento más directo de los hechos. Vemos entonces que la categoría de narrador se ha ido problematizando con el devenir del tiempo, pero su presencia sigue siendo fundamental en toda obra.

Tipos de narración

Sabemos que el narrador –uno o varios en un texto– es quien ordena y presenta los hechos narrativos en un discurso. Además, puede ser parte de la diégesis –mundo representado– como protagonista o testigo, o estar fuera de ella –narrador omnisciente–. De acuerdo con ello, la narración adopta también una disposición determinada, es decir, es presentada desde una persona gramatical específica, que puede ser la primera, segunda o tercera persona. Estos tipos de narración tienen que ver con quién está narrando, desde qué perspectiva y si está o no dentro de la diégesis.

Veamos cada uno de estos casos:

a. **Narración en tercera persona**: es la más común y generalizada. El narrador en tercera persona suele ser omnisciente, es decir, estar fuera del mundo representado. Las grandes novelas románticas y realistas del siglo XIX le dieron relevancia. Es fácil reconocerlo a partir de la manera en que están conjugados los verbos:

> **Recorrió** las calles solitarias de Comala, espantando con sus pasos a los perros que husmeaban en las basuras. **Llegó** hasta el río y allí se entretuvo mirando en los remansos el reflejo de las estrellas que se estaban cayendo del cielo. **Duró** varias horas luchando con sus pensamientos, tirándolos al agua negra del río.
>
> Juan Rulfo: *Pedro Páramo*

13 Sobre esta técnica narrativa y otras, consulte *Mario Vargas Llosa: Cartas a un novelista* (carta V: el narrador).

14 VARGAS LLOSA, Mario. *Los cachorros*. Lima: Biblioteca Peruana, 1973, p. 17.

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

b. **Narración en primera persona**: también es de uso común. El narrador forma parte de la diégesis obligatoriamente, o sea, es personaje –protagonista o testigo, aunque más lo primero–. Destaca en aquellas obras que recrean un estilo autobiográfico, como las novelas picarescas. Los verbos en este tipo de narración deben estar, por lógica, conjugados en la primera persona gramatical:

> **Sé** que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo **castigaré** a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no **salgo** de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales.
>
> Jorge Luis Borges: "La casa de Asterión"
> (El resaltado es nuestro)

c. **Narración en segunda persona**: es muy poco frecuente; sin embargo, el mexicano Carlos Fuentes la ha empleado en sus novelas, y combina generalmente las diferentes personas gramaticales en forma experimental. Incluso, en su relato *Aura* la narración en segunda persona abarca casi la totalidad del texto:

En la novela Aura, el mexicano Carlos Fuentes narra los eventos desde la perspectiva de la segunda persona, la cual es poco frecuente en un texto narrativo.

> **Tratas** de olvidar mientras **caminas** a la esquina. **Esperas** el autobús, **enciendes** un cigarrillo, **repites** en silencio las fechas que **debes memorizar** para que esos niños amodorrados **te respeten**. **Tienes que prepararte**. El autobús se acerca y **tú estás observando** las puntas de tus zapatos negros. **Tienes que prepararte**. **Metes** la mano en el bolsillo, **juegas** con las monedas de cobre, por fin **escoges** treinta centavos, los **aprietas** con el puño y **alargas** el brazo para tomar firmemente el barrote de fierro del camión que nunca se detiene [...]
>
> Carlos Fuentes: *Aura*
> (El resaltado es nuestro)

Debemos enfatizar que no es común que todo un texto narrativo presente verbos conjugados en una sola persona. Lo común es que se presenten diversas personas gramaticales, incluso en las narraciones tradicionales:

> En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no **quiero** acordarme, no ha mucho tiempo que **vivía** un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.
>
> Miguel de Cervantes Saavedra: *El Quijote*
> (Los resaltados y los agregados son nuestros)

También es válido plantear que en determinada obra predomina tal persona narrativa –como la 1.ª persona en "La casa de Asterión", o la 3.ª persona en *Pedro Páramo*–, sobre todo en textos clásicos. El asunto no es tan relevante en narraciones vanguardistas, marcadamente experimentales y complejas.

4.2. EL VERSO

El verso es la forma textual caracterizada por una serie de artificios poéticos, tales como la métrica (conteo de sílabas en las lenguas romances), la rima, el ritmo, las licencias poéticas, etc. Espacialmente, suele ocupar una línea en el texto.

En general, en las lenguas romances –español, francés, italiano, portugués, etc.– los versos se construyen a partir del conteo métrico de sílabas, el cual, difiere del conteo convencional de las mismas.

Igualmente, precisaremos algunas definiciones para su mayor entendimiento.

La **versificación** española es el arte de componer versos en nuestra lengua. Su estudio es la métrica, la cual comprende tres partes fundamentales: el poema, la estrofa y el verso.

El **metro** es el número de sílabas que posee un verso. Por ejemplo, en el siguiente verso de César Vallejo:

> Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!
>
> *Los heraldos negros*

El número total de sílabas es:

Hay	- **gol**	- pes	- en	- la	- **vi**	- da	- tan	- **fuer**	- tes	- yo	- no	- **sé**
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

Se puede decir que este verso presenta 13 sílabas, pero en realidad, a nivel métrico, presenta 14, es decir, es un verso alejandrino[15]. ¿El motivo? Vamos a observar que el conteo silábico de un verso no será igual al que se realiza en el plano fonético-convencional del lenguaje, sino que se van a considerar otros criterios, como las licencias poéticas y la ley de acentos finales. Entonces:

Hay	- **gol**	- pes	- en	- la	- **vi**	- da	- tan	- **fuer**	- tes	- yo	- no	- **sé**	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13 (+ 1)	= 14 sílabas métricas

4.2.1. La ley de acentos finales

Es la regla por la cual se puede sumar o restar una sílaba al verso, o simplemente dejar la cantidad tal y como está. Esta ley se establece a partir de los tipos de palabras por la posición del acento: agudas, graves, esdrújulas y sobresdrújulas. La ley de acentos finales plantea que siempre la última palabra de un verso debe considerarse **grave**. (Veáse análisis).

---

15 Alejandrino: verso de catorce sílabas, compuesto de dos hemistiquios de siete con acento en la sexta. El nombre procede del verso de doce sílabas francés (computado de acuerdo con las normas de aquella métrica) en que se compuso el Roman d'Alexandre en la segunda mitad del siglo XII. (Cfr. ibídem, p. 21)

ANÁLISIS

La ley de acentos finales nos sirve para el conteo métrico de los versos y se complementa con las licencias poéticas, son fenómenos métricos que pueden afectar el número silábico de un verso. Veamos algunos ejemplos:

Ágil brisa del amanecer;
ni despiertas ni dejas dormir,
no consientes soñar ni vivir.

Eugenio D'Ors: "Sensación de madrugada"

Analicemos la última palabra de cada verso: **amanecer, dormir, vivir**. Todas son agudas y según la ley de acentos finales se le debe aumentar una sílaba a todo verso terminado en palabra aguda:

Á - gil - bri - sa - del - **a - ma - ne - cer**; (aguda)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 + 1 = 10 sílabas métricas

Ni - des - pier - tas - ni - de - jas - **dor - mir**, (aguda)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 + 1 = 10 sílabas métricas

No - con - sien - tes - so - ñar - ni - vi - **vir** (aguda)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 + 1 = 10 sílabas métricas

Llega el verano con tibias ráfagas,
Con bellas tardes y brisas blandas

Lorenzo Chararría: "Las cogedoras de café"

Lo contrario pasa con el verso si termina en una palabra esdrújula. Para contarla virtualmente como grave, se le resta una sílaba:

Lle - ga - el - ve - ra - no - con - ti - bias - **rá - fa - gas**, (esdrújula)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 – 1 = 10 sílabas métricas

Con - be - llas - tar - des - y - bri - sas - **blan - das** (grave: queda tal y como esta)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 = 10 sílabas métricas

4.2.2. Las licencias poéticas

Son fenómenos métricos opcionales que pueden afectar el número silábico de un verso.

Las licencias poéticas son las siguientes:

La sinalefa

Es la más empleada por los poetas para que sus versos presenten una regularidad métrica. Básicamente, es la unión de la vocal final de una palabra con la vocal inicial del término siguiente. Dicho de otra manera, si coinciden vocales entre palabras, lo común es que se junten a nivel métrico y se cuente una sola sílaba.

SINALEFA

me - gus - tas - cuan - do - ca - llas - por - **que es** - tás - co - **mo au** - sen - te

sinalefa sinalefa

Pablo Neruda: "Poema 15"

Un conteo convencional nos diría que el verso presenta 16 sílabas; sin embargo, las resaltadas coinciden en vocales finales e iniciales y por una cuestión sonora, se cuenta como una sola. Entonces, el verso de Neruda presenta en realidad 14 sílabas métricas.

La sinéresis

Es la unión de dos vocales que corresponden a sílabas diferentes (hiato) dentro de una palabra. La intención es crear un supuesto diptongo para reducir en uno el número total de sílabas del verso. Este recurso es lo contrario a la diéresis, pero no necesita de un signo gráfico especial.

SINÉRESIS

Muele pan, molino, muele
Trenza, veleta, poesía.

Dámaso Alonso: "Ejemplo"

De acuerdo con la regularidad métrica de estos versos, ambos son octosílabos. En el primero no hay problema:

Mue - le - pan - mo - li - no - mue - le
1 2 3 4 5 6 7 8

Pero en el segundo, hay nueve:

Tren - za - ve - le - ta - po - e - sí - a
1 2 3 4 5 6 7 8 9

Entonces, se emplea el artificio poético de la sinéresis, por la cual unimos dos sílabas en una sola emisión de voz:

Tren - za - ve - le - ta - **poe** - sí - a (8 sílabas métricas)

sinéresis

Y así obtenemos la regularidad métrica deseada.

La dialefa (hiato)

Es simplemente lo contrario a la sinalefa.

DIALEFA

La cordera paciente
con el lobo hambriento

Garcilaso de la Vega: "Égloga I"

la - cor - de - ra - pa - cien - te (7 sílabas métricas)
con - el - lo - **bo** - **ham** - brien - to (7 sílabas métricas)

Para mantener las siete sílabas métricas, **bo** y **ham** se mantienen separadas.

La diéresis

Es la separación artificial de un diptongo en dos sílabas distintas. Se llama así porque en una de las vocales separadas –la de mayor fuerza sonora– se coloca este signo de puntuación.

DIÉRESIS

Uno de los ejemplos más famosos lo encontramos al inicio de la "Oda a la vida retirada" de Fray Luis de León, la cual, por estar escrita en liras, emplea obligatoriamente versos endecasílabos y heptasílabos:

¡Qué descansada vida
la del que huye el mundanal ruïdo...

Qué - des - can - sa - da - vi - da (7 sílabas métricas)
la - del - que - hu - ye el - mun - da - nal - **ru** - **ï** - do (11 sílabas métricas)
dialefa sinalefa diéresis

La separación del diptongo **rui** ha dado lugar a tres sílabas métricas (ru-ï-do).

4.2.3 Clases de versos

De acuerdo con la cantidad de sílabas métricas de los versos, estos se pueden clasificar en simples (cuando constan de un solo verso) y compuestos (cuando constan de dos versos). Esta clasificación puede parecer paradójica, sin embargo, corresponde a la naturaleza fonológica de nuestro idioma, donde un verso de doce sílabas a más –verso compuesto– es un total artificio, que no corresponde a la entonación natural de las oraciones en nuestra lengua. Por eso, en realidad, un verso compuesto es la unión de dos versos simples, como veremos más adelante.

Se subdividen en:

a. Versos de arte menor

Empezamos con los bisílabos, porque no hay versos monosílabos: una sílaba es considerada aguda y, por la ley de acentos finales, se le aumenta una, es decir, es un verso bisílabo.

BISÍLABOS	TRISÍLABOS	TETRASÍLABOS	PENTASÍLABOS
Ves lo que es pues yo ya no. César Vallejo: "El dolor de las cinco vocales"	Tal, dulce suspira la lira, que hirió en blando concento del viento... José de Espronceda: "El estudiante de Salamanca"	En las presas yo divido lo cogido por igual; sólo quiero por riqueza la belleza sin rival José de Espronceda: "Canción del pirata"	Negrón, negrito, ciruela y pasa, salga y despierte, que el sol abrasa, diga despierto lo que le pasa... ¡Que muera el amo, muera en la brasa! Nicolás Guillén: "Canción de cuna para despertar a un negrito"

HEXASÍLABOS	HEPTASÍLABOS	OCTOSÍLABOS (tradicionales de la lírica castellana)
Tal vez ¡ay Dios mío! le vi, por amarme, quedarse clavado, y muerto quedarse. Abrióme su pecho, donde me asomase al corazón suyo adonde me trae. Juan López de Úbeda: "Romance de un alma que desea el perdón"	¡Pobre barquilla mía, entre peñascos rota, sin velas desvelada, y entre las olas sola! ¿Adónde vas perdida? ¿Adónde, di, te engolfas? Que no hay deseos cuerdos con esperanzas locas. Lope de Vega: "Pobre barquilla mía..."	Y que yo me la llevé al río creyendo que era mozuela, pero tenía marido. Fue la noche de Santiago y casi por compromiso se apagaron los faroles y se encendieron los grillos. Federico García Lorca: "La casada infiel"

b. Versos de arte mayor

ENEASÍLABOS	DECASÍLABOS	ENDECASÍLABOS (son los versos tradicionales de la lírica italiana)
Juventud, divino tesoro, ¡ya te vas para no volver! Cuando quiero llorar no lloro... y a veces lloro sin querer. Rubén Darío: "Canción de otoño en primavera"	De encantación en un derroche, hiende leda, vaporoso tul; y me guía a través de la noche la niña de la lámpara azul. José María Figueres: "La niña de la lámpara azul"	Me moriré en París con aguacero, un día del cual tengo ya el recuerdo. Me moriré en París –y no me corro– tal vez un jueves, como es hoy, de otoño. César Vallejo: "Piedra negra sobre una piedra blanca"

Están formados por dos versos simples, los cuales están separados por una cesura (/):

Por su casco sus cabellos / su pecho por coraza

(La cesura es sonora, no gráfica)

Los más representativos son:

DODECASÍLABOS
Son las tres de la tarde, julio, Castilla. El sol no alumbra, que arde, ciega, no brilla; la luz es una llama que abrasa el cielo; ni una brisa una rama mueve en el suelo. José Zorrilla: "La siesta"
ALEJANDRINOS (de 14 sílabas)
¡Adiós, Patria adorada, región del Sol querida, perla del mar de Oriente, nuestro perdido Edén! A darte voy alegre la triste mustia vida, y fuera más brillante, más fresca, más florida, también por ti la diera, la diera por tu bien. José Rizal: "Mi último adiós"
PENTADECASÍLABOS (15)
Del cíclope al golpe, ¿qué pueden las risas de Grecia? ¿Qué pueden las gracias, si Heracles agita su crin? Rubén Darío: "A Francia"
HEXADECASÍLABOS (16)
Cruzan por tierra de Campos, desde Zamora a Palencia –que llaman tierra de Campos lo que son campos de tierra–, Hacen siete la familia: buhonero, buhonera, los tres hijos y dos burras, flacas las dos y una ciega. Ramón Pérez de Ayala: "Castilla"

HEPTADECASÍLABOS (17)

¡Cuatro veces fui muerto, cuatro veces, Amor, me has herido!
¡Más de cuatro pasaron tus flechas silbando a mi oído!
¡Cuatro heridas sangrientas que el arquero causó, envenenadas!
¡Oh dolor! Cuatro duras saetas en mi alma clavadas.

Tomás Morales: "Balada del niño arquero"

OCTODECASÍLABOS (18)

Bajo de las tumbas que recios azotan granizos y vientos,
sobre las montañas de cumbres altivas y toscos cimientos,
y en mares, y abismos, y rojos volcanes de luz que serpea,
feroz terremoto retiembla y se agita cual sorda marea.

Salvador Rueda: "La tempestad"

ENEADECASÍLABOS (19)

el alma azul de Lucía, trémula, en ellos se arropa:
como estrofas de Prudhomme lloran las ondas, cíngaras del río...
Y el zorzal ebrio de cantos es Verlaine frente a una copa.

J. Herrera y Reissig: "Wagnerianas"

4.2.4. La rima

La rima es la igualdad de sonidos al final de los versos, específicamente a partir de la última vocal acentuada. Hay dos tipos de rima:

Rima consonante, perfecta o femenina

Cuando coinciden tanto vocales como consonantes:

En tanto que de rosa y azuc**ena**,
se muestra la color en vuestro **gesto**,
y que vuestro mirar ardiente, hon**esto**,
enciende al corazón y lo refr**ena**.

Garcilaso de la Vega: "Soneto XXIII"

Rima asonante, imperfecta o masculina

Cuando coinciden solamente vocales:

Me moriré en París con aguac**ero**,
un día del cual tengo ya el recu**erdo**.
Me moriré en París –y no me c**orro**–
tal vez un jueves, como es hoy, de ot**oño**.

César Vallejo: "Piedra negra sobre una piedra blanca"

Las más representativas son:

El pareado

Consta de dos versos:

> Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
> Escribir, por ejemplo, la noche está estrellada...
>
> Pablo Neruda: "Poema 20"

El terceto

De tres versos, por lo general, endecasílabos. Esta estrofa es de origen italiano (toda la *Divina comedia* está estructurada en tercetos):

> A la mitad del camino de la vida
> en una selva oscura me encontraba
> porque mi recta vía era perdida.
>
> Dante Alighieri: *Divina comedia*

El cuarteto

Consta de cuatro versos de arte mayor. Su rima es ABBA:

Alguna vez me angustia una certeza,	A
y ante mí se estremece mi futuro.	B
Acechándole está de pronto un muro	B
del arrabal final en que tropieza.	A

Jorge Guillén: "Muerte a lo lejos"

Si la estrofa presenta cuatro versos de arte menor, se denomina *redondilla*:

La tarde más se oscurece;	a
y el camino que serpea	b
y débilmente blanquea,	b
se enturbia y desaparece.	a

Antonio Machado: "Adiós"

La lira

Estrofa de cinco versos: los versos 1, 3 y 4 son heptasílabos; los versos 2 y 5, endecasílabos. Además, hay rima entre los versos 1 y 3, así como entre los versos 2, 4 y 5. Uno de los poemas más famosos escrito en liras es la "Oda a la vida retirada" de Fray Luis de León:

(7 s.)	¡Qué descansada vida	a
(11 s.)	la del que huye el mundanal ruïdo,	B
(7 s.)	y sigue la escondida	a
(7 s.)	senda, por donde han ido	b
(11 s.)	los pocos sabios que en el mundo han sido!	B

La sextilla

Es una estrofa de seis versos de arte menor, con diversas variaciones de rima. Los poemas más conocidos escritos en sextillas son las *Coplas* de Jorge Manrique:

Nuestras vidas son los ríos	a
que van a dar en la mar,	b
que es el morir;	c
allí van los señoríos	a
derechos a se acabar	b
y consumir...	c

La octava real

También llamada octava rima, está compuesta por ocho versos endecasílabos:

No las damas, amor, no gentilezas	A
de caballeros canto enamorados,	B
ni las muestras, regalos y ternezas	A
de amorosos afectos y cuidados;	B
mas el valor, los hechos, las proezas	A
de aquellos españoles esforzados,	B
que a la cerviz de Arauco no domada	C
pusieron duro yugo por la espada.	C

Alonso de Ercilla: "Araucana"

La décima

Fue inventada por Vicente Espinel en el siglo XVI consta de diez versos octosílabos, de rima abbaaccddc. En el Perú tuvo notables cultivadores, como Martín Adán en *La rosa de la espinela*:

"Antro"

¿Cómo, Cosa, así... vacía,	a
a cima de espina y pena,	b
como ninguna... serena:	b
deshumana todavía?	a
¿Dónde el dios y su agonía!...	a
¿Dónde la tumba y la esposa!...	c
¿Dónde la lengua gloriosa!...	c
¿Dónde el azar que a ti se eche!...	d
¿Dónde la sangre y la leche!...	d
¿Dónde, Capullo de Rosa?...	c

Es una estrofa de una cantidad imprecisa de versos, pero estos siempre son heptasílabos y endecasílabos, los cuales también están distribuidos en forma diversa. Uno de los poemas más famosos, escrito en silvas, es *Soledades* de Góngora:

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
–media luna las armas de su frente,
y el Sol todos los rayos de su pelo–,
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas,
cuando el que ministrar podía la copa
a Júpiter mejor que el garzón de Ida,
–náufrago y desdeñado, sobre ausente–,
lagrimosas de amor dulces querellas
da al mar; que condolido,
fue a las ondas, fue al viento
el mísero gemido,
segundo de Arión dulce instrumento.

Es conocido como poema estrófico, y es la estrofa poética por excelencia, más universal. De origen italiano, está compuesto por dos cuartetos y dos tercetos endecasílabos.

Fue usado con maestría por los poetas del Siglo de Oro. Llegó a América, donde tuvo sus reformas en la poesía de Rubén Darío, y ha sido cultivado en las diversas lenguas occidentales. Veamos un soneto de uno de sus mejores cultivadores, el poeta conceptista Francisco de Quevedo:

"Amor constante más allá de la muerte"

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, desotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
médulas que han gloriosamente ardido:

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

También conocido como verso suelto, es aquel que, si bien mantiene las reglas de medición métrica, no se relaciona con los demás versos en su rima; es decir, en un poema son blancos los versos medidos sin rima. Tenemos como ejemplo la "Oda a Salvador Dalí", de García Lorca; aquí el poema está escrito en versos alejandrinos (14 sílabas) , sin que se establezca alguna combinación posible de rima.

Una rosa en el alto jardín que tú deseas.
Una rueda en la pura sintaxis del acero.
Desnuda la montaña de niebla impresionista.
Los grises oteando sus balaustradas últimas.

Los pintores modernos, en sus blancos estudios,
cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada.
En las aguas del Sena un iceberg de mármol
enfría las ventanas y disipa las yedras.

El hombre pisa fuerte las calles enlosadas.
Los cristales esquivan la magia del reflejo.
El Gobierno ha cerrado las tiendas de perfume.
La máquina eterniza sus compases binarios...

4.2.7. El verso libre

Todos estos conceptos que estamos analizando sobre la composición poética pertenecen a la tradición lírica castellana. Sin embargo, no olvidemos que durante la insurrección de las escuelas vanguardistas (primeras décadas del siglo XX), tales como el futurismo, dadaísmo, surrealismo, entre otras, hubo un cambio total. En este nuevo tipo de arte, los poetas se rebelaron contra todo canon impuesto por la tradición, y crearon obras experimentales, complejas y fragmentarias. Esto trajo como consecuencia que los versos medidos y las rimas dieron paso a formas menos sujetas a una rigurosa métrica. Es así como surge el verso libre, que no sigue un patrón métrico definido, sino que se deja llevar por la libre búsqueda de expresión poética por parte del autor: ni conteo de sílabas, ni homogeneidad métrica, ni rima.

Se buscó una libertad total en la creación de versos. Sin embargo, si rastreamos su origen, debemos retroceder hasta los poetas simbolistas franceses, y en especial hasta Arthur Rimbaud, quien fue uno de los primeros en emplear este tipo de verso no medido o verso libre. En Estados Unidos tenemos también el caso paradigmático de Walt Whitman, quien en sus poemas de tono épico-narrativo –en libros como *Canto a mi mismo* y *Hojas de hierba*– muestra un deseo de abandonar la tradición métrica y tener así una mayor libertad en su expresividad poética.

Uno de los libros donde se ha empleado con mayor calidad poética el verso libre en castellano es *España, aparta de mí este cáliz*, de César Vallejo. Veamos un fragmento del mismo:

Niños del mundo,
si cae España –digo, es un decir–
si cae
del cielo abajo su antebrazo que asen,
en cabestro, dos láminas terrestres;
niños, ¡qué edad la de las sienes cóncavas!
¡qué temprano en el sol lo que os decía!
¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!
¡qué viejo vuestro 2 en el cuaderno!
¡Niños del mundo, está
la madre España con su vientre a cuestas;
está nuestra maestra con sus férulas,
está madre y maestra,
cruz y madera, porque os dio la altura,
vértigo y división y suma, niños;
está con ella, padres procesales!

Si contamos las sílabas de cada verso, observaremos que tienen diferente medida. Esto, sin embargo, no supone que ya el poeta no le dará importancia a aspectos como la musicalidad y el ritmo poético, sino que más bien busca nuevas formas para transmitir su mensaje lírico. En ese sentido, el verso libre surge a partir de una exploración y una redefinición de la idea misma de la poesía.

5. Géneros literarios

5.1. Definición

El concepto de género literario ha variado con el paso del tiempo desde la Grecia clásica hasta nuestros días, y sigue siendo uno de los más arduos problemas de la estética literaria. Según el DRAE, en su 22.ª edición, los géneros son cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido. Es decir, podemos entender los géneros literarios como los distintos grupos en que podemos clasificar las obras literarias de acuerdo a consideraciones formales (criterios semánticos, sintácticos y fónicos). Ellos presentan dentro de sí mismos variaciones y subdivisiones llamadas especies.

5.2. Origen y evolución de los géneros

Debido a la evolución que ha tenido este concepto a través de la historia, el análisis debe empezar en forma diacrónica:

a. Para Platón, en el libro III de *República*, la poesía se clasifica de la siguiente manera:
   - Mimética o dramática.
   - No mimética o lírica.
   - Mixta (en cuanto a la mímesis) o épica.

   Sin embargo, en el libro X generaliza el tema y define a toda poesía como producto de la mímesis.

b. Aristóteles, en su *Poética*, define la *mímesis* como imitación (categoría vertebral para sus ideas posteriores). Explica que esta es consubstancial al hombre y le provoca placer estético.

   Para Aristóteles, los géneros se subdividen:

   Según los diversos medios en que se realiza la mímesis:
   - La tragedia (uso por separado del ritmo, la melodía y el verso)
   - La comedia (uso por separado del ritmo, la melodía y el verso)
   - Poesía ditirámbica (uso a la vez del ritmo, la melodía y el verso)

   Según los diversos objetos de la mímesis:
   - La tragedia y la épica (trata sobre personas mejores al común)

   Según los modos de la mímesis:
   - La mímesis poética narrativa
   - La mímesis poética-dramática

c. El poeta latino Horacio, en su "Epístola a los Pisones", reflexiona sobre ellos. A la bipartición aristotélica de poesía-dramática y poesía-narrativa, él incorporó la de poesía-lírica. Para Horacio, los géneros son entidades formales con tono determinado (metro y contenido específico) que permite sean distintas e inconfundibles, si es que han estado correctamente hechas.

d. Esta concepción de pureza de género de Aristóteles y Horacio tuvo vigencia tanto en el Renacimiento como en el Neoclasicismo. En el Clasicismo francés (siglos XVII y XVIII), por ejemplo, los géneros aún eran concebidos como esencias puras, eternas e inmutables, gobernadas por

reglas determinadas e indubitables. Como Aristóteles, jerarquizaban los géneros en mayores (tragedia, epopeya) y menores (fábula, farsa).

e. Con la aparición del Romanticismo, la idea del encasillamiento en un género provocó rebeldía y búsqueda explícita de romper los cánones. Sin embargo, entre los mismos románticos se presentaron contradicciones. Uno de sus filósofos más importantes, Federico Hegel, propuso tres géneros: lírico (subjetivo), épico (objetivo) y dramático (subjetivo-objetivo). De este mismo periodo, Víctor Hugo, en el prefacio de su obra *Cromwell* defendería el hibridismo y sobre todo el uso de los opuestos o contrarios.

f. Ya a fines del siglo XIX, el filósofo italiano Benedetto Croce observaría que lo artístico está basado más en la intuición que en la razón y que es un error pensar primero en el género para después idear la obra. Así no vería las contradicciones y limitaciones que esto determinaría. Por ejemplo, desde esa perspectiva, la obra de Esquilo, *Orestiada*, según el esquematismo aristotélico de acuerdo al tipo de final, no sería tragedia. ¿Comedia? Estamos lejos de afirmarlo, y junto con Croce diríamos que el artista –Esquilo– no tomó en cuenta esta consideración formalista para idear su obra, sino que simplemente la creó con cierta libertad de estilo que no limitó sino facilitó la idea de final que quiso expresar a su obra.

g. Con la aparición de la crítica literaria marxista se reflexionó no solo en lo formal para determinar lo literario, sino más bien orientar el fenómeno literario, sus géneros y especies de acuerdo a sus entornos y dinámicas sociales. Dicho enfoque explicaba que toda tipología de género estaba dentro de una ideología que, a su vez, no puede separarse de su materia social (el lenguaje). Por ejemplo, observaron que la novela estaba íntimamente relacionada con la consolidación de la burguesía y que su medio de producción, distribución y consumo estaba ligado a aspectos económico-materiales.

h. Tanto los críticos marxistas como los formalistas terminaron por considerar que las estructuras, el conjunto específico de recursos, el catálogo de obras, el cuerpo de géneros, son inseparables del medio social que los produce y de las ideas predominantes en determinado contexto. Por ello, existen obras adjetivadas de acuerdo con el público para el cual están pensadas: novela histórica, cuento infantil, novela policial, etc.

5.3. PROBLEMÁTICA E IMPORTANCIA DE LOS GÉNEROS

Conforme llegamos a los tiempos actuales, asistimos a un conglomerado de teorías y postulados que suelen desmembrar todo aparato teórico que pretenda sistematizar a los géneros. Hay escritores que tienden a la combinación de especies dentro de un género con la pretensión de crear un género independiente (antipoemas, antinovelas); otros que simplemente evidencian estilos específicos y pasan como especies (melodramas, sátira) y construcciones formales que se confunden como especies (romances, letrillas). Hay obras inclasificables que seguirán siendo una problemática para los que se aventuran en la ardua tarea de etiquetarlas en un género y una especie determinados (*Platero y yo*, *Rayuela*, *La casa de cartón*). Sin embargo, y aunque parezca paradójico, los géneros literarios seguirán siendo la mejor manera de organizar y facilitar el estudio literario.

Asimismo, pensamos que al abordar el estudio de la literatura a través de géneros no hacemos otra cosa que facilitar de manera sistemática y ordenada el análisis, puesto que encontramos en el desarrollo de la obra todas las implicancias sociales dentro de ella.

3. CLASIFICACIÓN DE GÉNEROS Y DE ESPECIES

3.1. El género épico

La épica es quizá el género más antiguo desarrollado por las diversas culturas. En él se expresan hechos grandiosos, protagonizados por dioses, semidioses o héroes, basados a su vez en sucesos históricos, mitos o leyendas de dominio popular dentro de un pueblo y una cultura. Para Aristóteles, la épica se diferenciaba de la tragedia y de la comedia porque no buscaba la *mímesis* (imitación a través de representación teatral), sino la *diégesis* (la narración indirecta de hechos a través de un narrador); asimismo, se emparentaba con la tragedia en el hecho de que los personajes que intervienen en las obras son nobles, a diferencia de los ruines, que son objeto de representación en la comedia. La épica se distancia de la lírica, ya que mientras esta es esencialmente subjetiva, aquella es objetiva. Sin embargo, al igual que la lírica se manifiesta en verso.

La Araucana, célebre poema épico de Alonso de Ercilla, narra las peripecias de los conquistadores españoles en su enfrentamiento con los aguerridos indios mapuches.

Las especies épicas son las siguientes:

La epopeya clásica

Es una especie que presenta una narración extensa en verso de corte popular y pensada originalmente para ser cantada. Los sucesos son necesariamente trascendentales, ya que han significado etapas emblemáticas (históricas o míticas) para un pueblo. En estos sucesos destaca la figura de los héroes, que encarnan los valores más elevados de una cultura o un pueblo. Por ejemplo, los sumerios tienen la epopeya de *Gilgamesh*; los hindúes, el *Mahabharata* y el *Ramayana*; los griegos, la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero; los romanos, la *Farsalia* de Lucano y la *Eneida* de Virgilio.

En las epopeyas intervienen dioses y otros elementos fantásticos para dar a la historia una connotación de grandeza. Casi siempre estas acciones son guerras o viajes, y suelen ser muy extensas. Sin embargo, con el tiempo, las epopeyas y sus elementos fantásticos no serán tan aceptados, lo que producirá un cambio hacia otras especies que propongan más elementos realistas.

El cantar de gesta

En la Edad Media, la epopeya derivó a los cantares de gesta, manifestaciones literarias extensas que narraban las proezas de héroes emblemáticos que encarnaban los valores y virtudes de un pueblo en gestación. Por ejemplo, el rol que cumplió el mio Cid era el de resaltar los valores de lealtad, valentía, pero también los de sumisión y sujeción al poder del rey castellano.

En Francia, el cantar más conocido se titula *Canción de Roldán* y data del siglo xi. En Alemania destaca el *Cantar de los Nibelungos*. Esta obra sintetiza leyendas, hechos históricos y creencias míticas germánicas, por lo que ha pasado a convertirse en el poema nacional de Alemania. En España se produciría la expresión más vital de los cantares de gesta. Estos han perdurado oralmente en la tradición española (*Romancero viejo*) y en algunos lugares de América Latina. Asimismo, han servido de inspiración perenne a varias corrientes literarias hispanas posteriores, como el Siglo de Oro y la generación del 98. Los cantares de gesta españoles más importantes son:

- *Cantar de mio Cid*
- *Cantar de los siete infantes de Lara*
- *Cantar de Bernardo del Carpio*
- *Cantar de Fernán González*

El poema épico

Es la actualización de la epopeya clásica por parte de escritores cultos que buscaron renacer esta especie para cantar y narrar a la vez sucesos grandiosos, donde los héroes se alzaban como paradigmas de conductas de la humanidad y una vida era una gesta.

A este género pertenecen, por ejemplo:

- *Os Lusíadas*, de Luis de Camões: Poema perteneciente al Renacimiento portugués que trata sobre la primera expedición de Vasco da Gama a Oriente.
- *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, es la continuación de *Orlando innamorato*, de Matteo María Boiardo. Se presenta como un verdadero atlas de la naturaleza humana
- *La Araucana*, de Alonso de Ercilla. Este poema épico busca la exaltación militar de los acontecimientos más significativos de la guerra de los españoles contra los araucanos (mapuches).

Para muchos, la novela significó la partida de defunción de la épica. Sin embargo, es notable observar que todavía existen rasgos épicos contemporáneos en la propia novela, lo cual nos advierte que esta transición de lo épico a lo narrativo no fue de clausura rotunda, sino más bien de transformación.

El género lírico

Es aquel donde el autor expresa sus sentimientos y emociones, al abordar sus temas se manifiesta en verso y su origen data de la Grecia clásica: se trataba de aquella poesía que no estaba destinada a ser leída, sino recitada ante un público por un individuo o un coro, acompañado de algún instrumento de música, principalmente la lira (de la cual deriva el término).

Actualmente, se utiliza dicho concepto para definir el género en sí, pero también a un rasgo de estilo, donde inclusive una narración o drama puede tener un tono lírico. Por ello, solemos encontrar prosas poéticas (*Platero y yo*) y dramas líricos (*Bodas de sangre*).

Veamos a continuación sus principales especies:

Oda

Composición lírica, de cierta extensión y de tema noble y elevado. Proviene del griego *ode*, canto que era acompañado con música. Estaba destinado desde sus inicios a exaltar la vida de un héroe o dios que haya protagonizado un hecho heroico. Entre los escritores que cultivaron esta especie destacan Píndaro, Horacio, Garcilaso de la Vega, Fray Luis, Pablo Neruda, García Lorca, entre otros. Un ejemplo notable de oda corresponde al poeta español del siglo XVI, Fray Luis de León.

A la vida retirada
Oda I - Vida retirada
(Fray Luis de León / fragmento)

¡Qué descansada vida
la del que huye el mundanal ruido,
y sigue la escondida
senda, por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!

Que no le enturbia el pecho
de los soberbios grandes el estado,
ni del dorado techo
se admira, fabricado
del sabio moro, en jaspe sustentado.

No cura si la fama
canta con voz su nombre pregonera,
ni cura si encarama
la lengua lisonjera
lo que condena la verdad sincera.

Elegía

Composición lírica de tema triste. En la literatura clásica, sin embargo, abarcaba casi todos los temas, sean tristes o no, y su consideración era más formal que temática (verso hexámetro + verso pentámetro). Calímaco y Catulo destacan entre los poetas de la Antigüedad que emplearon el verso elegíaco. En la Edad Media recibe el nombre de *planto* o *llanto*, y un ejemplo es el "Planto que fizo la Virgen el día de la Pasión de su Fijo", de Gonzalo de Berceo. También el lamento del Arcipreste de Hita por la muerte de Trotaconventos en el *Libro de buen amor*. En la poesía moderna, las elegías se caracterizan por su contenido melancólico y centrado en la ausencia, la muerte. Por ejemplo las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique; *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca; el "Poema 20", de Pablo Neruda, entre otros.

Los poetas de la Antigüedad entonaban sus poemas acompañados de instrumentos musicales.

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías

(Federico García Lorca / fragmento)

Pero ya duerme sin fin.

Ya los musgos y la hierba
abren con dedos seguros
la flor de su calavera.

Y su sangre ya viene cantando:
cantando por marismas y praderas,
resbalando por cuernos ateridos,
vacilando sin alma por la niebla,
tropezando con miles de pezuñas
como una larga, oscura, triste lengua
para formar un charco de agonía
junto al Guadalquivir de las estrellas.

¡Oh blanco muro de España!
¡Oh negro toro de pena!
¡Oh sangre dura de Ignacio!
¡Oh ruiseñor de sus venas!

No.

Égloga

Composición poética que desarrolla mediante monólogos o diálogos temas amorosos y tristes en un ambiente bucólico. Los protagonistas generalmente son pastores. Apareció en la etapa helenística de la literatura griega, a partir del siglo IV a.n.e. Las primeras manifestaciones fueron los *Idilios* de Teócrito. En la época romana, Virgilio destacó con sus *Bucólicas*, por añadir elementos autobiográficos y hacer de cada pastor un personaje imaginario que encubría a uno real. El Renacimiento recuperó la tradición pastoril y la difundió por todo el mundo occidental. En la literatura castellana, escribieron églogas Juan del Encina, Garcilaso de la Vega, Juan Boscán y Lope de Vega.

Égloga I

(Garcilaso / fragmento)

¡Oh más dura que mármol a mis quejas,
y al encendido fuego en que me quemo
más helada que nieve, Galatea!

Estoy muriendo, y aún la vida temo;
témola con razón, pues tú me dejas,
que no hay, sin ti, el vivir para qué sea.

Vergüenza he que me vea
ninguno en tal estado,
de ti desamparado,
y de mí mismo yo,me corro agora.

¿De un alma te desdeñas ser señora,
donde siempre moraste, no pudiendo
de ella salir un hora?

Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

Epigrama

Es una especie de carácter satírico y de humor corrosivo, donde se ataca a una persona, institución o situación en particular. Sus orígenes son griegos y datan de dísticos (inscripciones en verso) de carácter funerario. Luego se le va a asociar con reflexiones de carácter exhortativo e incluso amoroso. En el periodo helenístico, los temas fueron tratados en forma más ligera. En Roma alcanza su apogeo en el círculo de poetas de Catulo (s. II a.n.e.) y sobre todo en la escuela de Valerio Catón.

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

Destaca Cayo Valerio Catulo, quien le dio al epigrama una mayor propensión a la diatriba y al ataque personal, sobre todo a sus enemigos. Esta especie no ha caducado porque en el siglo XX, destacan los epigramas del nicaragüense Ernesto Cardenal, quien ironiza en torno a la crisis política de su país.

Epigrama

(Ernesto Cardenal)

Me contaron que estabas enamorada de otro
y entonces me fuí a mi cuarto
y escribí ese artículo contra el Gobierno
por el que estoy preso.

Madrigal

Composición poética de origen italiano, muy ligada a la música y al canto; en principio, el tema es amoroso, con expresión de sentimientos delicados. Está formado por endecasílabos y heptasílabos que riman libremente; sin embargo, en la mayor parte de los clásicos españoles –Cetina, Barahona– puede reconocerse una presentación formada por tres o cuatro versos. En el siglo XVII perdió terreno al unirse al epigrama, y en el XVIII fue sustituido por la anacreóntica. El madrigal resucita en el siglo XX, aunque ya no ligada obligatoriamente a temas amorosos: recuérdese el "Madrigal al billete de tranvía", de Rafael Alberti, de tema más bien reflexivo.

Madrigal

(Gutierre de Cetina)

Ojos claros, serenos,
si de un dulce mirar sois alabados,
¿por qué, si me miráis, miráis airados?

Si cuanto más piadosos,
más bellos parecéis a aquel que os mira,
no me miréis con ira,
porque no parezcáis menos hermosos.

¡Ay tormentos rabiosos!
Ojos claros, serenos,
ya que así me miráis, miradme al menos.

Himno

Composición pensada para ser cantada coralmente en honor de un dios, por sus favores o prodigios. Es una de las más antiguas y se orientaba a las solemnidades religiosas, frecuentemente como peticiones. No era extraño que himnos mitológicos se incluyesen en estructuras poéticas de otro tipo; esta tendencia se convirtió incluso en la evolución de la poesía coral griega (desde Alceo a Píndaro y Baquílides) y en los himnos helenísticos. En Roma, el género se difundió poco. Fue el cristianismo el que le dio nuevo impulso, a partir de los de San Ambrosio, los primeros en cantarse en la iglesia de Occidente. Desde entonces, se hicieron frecuentes en la Edad Media, constituyéndose una extensa himnología sacra, recogida posteriormente en los breviarios. En el Renacimiento español, el himno se confunde con la oda y la canción, sin que se puedan establecer diferencias claras. Vuelve en el siglo XIX, pero ya sin su carácter religioso, al dirigirse a un ser que se considera superior ("Himno a la Luna", de Jovellanos; "Himno al Sol", de Espronceda), o por querer unir las voces en torno a sentimientos patrióticos, políticos o, incluso, deportivos.

Himno al sol

(José de Espronceda)

Para y óyeme ¡oh sol! yo te saludo
y extático ante ti me atrevo a hablarte:
ardiente como tú mi fantasía,
arrebatada en ansia de admirarte
intrépidas a ti sus alas guía.

¡Ojalá que mi acento poderoso,
sublime resonando,
del trueno pavoroso
la temerosa voz sobrepujando,
¡oh sol! a ti llegara
y en medio de tu curso te parara!

Epitalamio

Composición poética de origen griego que se crea para la celebración de una boda, imitado después por los romanos. Compusieron epitalamios los griegos Safo y Calímaco, y el romano Catulo. Tras la Edad Media, el género fue reabsorbido con otros de inspiración clásica.

Lib. I, Oda XXX

O Venus, regina (Horacio)

¡Oh Venus poderosa,
de Gnido y Pafo reina esclarecida,
desampara la hermosa
Cipro, do fuiste siempre, tan querida,
y pásala volando
a do te está mi Glícera llamando!

Venga en tu compañía
el mozuelo crüel, acelerado;
y las Ninfas quería
con las Gracias trujeses a tu lado,
la mocedad sabrosa,
do, si no bulle amor, es triste cosa.

Yaraví

Es una especie poética peruana de origen quechua, específicamente surgió del *harawi*, poema prehispánico de carácter amoroso y sentimental. El poeta arequipeño Mariano Melgar (1790-1815) se enriquece con esta tradición lírica y la combina con elementos de la poesía hispana. Sus versos son marcadamente emotivos y nostálgicos.

Mariano Melgar revaloró el yaraví.

Yaraví

(Mariano Melgar)

Todo mi afecto puse en una ingrata,
y ella inconstante me llegó a olvidar.
Si así, si así se trata
un afecto sincero,
amor, amor, no quiero,
no quiero más amar.

CALA PNHO SKO

5.4.3. El género dramático

Es el tipo de género que se usa en el teatro, en el que por medio del diálogo de personajes, así como de sus acciones y reflexiones, el autor plantea conflictos. Puede estar escrito en verso o en prosa. Su finalidad esencial es la representación ante el público y, en algunos casos –como en el teatro de Bertolt Brecht–, su interacción con el mismo. Sus especies son las siguientes:

Tragedia

Es la representación de terribles conflictos entre personajes que suelen ser "superiores al común" –a decir de Aristóteles–, muy vehementes y que son víctimas de fuerzas exteriores a ellos –el destino divino en el Clasicismo grecolatino– o de sus propias pasiones, las cuales no pueden dominar. El final siempre es funesto, pues suele acabar con la muerte del protagonista. Sus orígenes se remontan a la antigua Grecia en los cantos en honor al dios Dionisos.

Comedia

Diversos investigadores plantean que tuvo el mismo origen de la tragedia. A diferencia de ella, en la comedia los personajes suelen ser "inferiores al común", y se ven envueltos en situaciones jocosas y enredos que mueven a risa, con el fin de criticar los defectos de las personas y, en algunos casos, mostrándoselos didácticamente para que abandonen sus vicios. El desenlace siempre es feliz.

Drama

Su origen no es antiguo, sino renacentista. Específicamente, fue Lope de Vega quien estableció sus bases en el tratado "Arte nuevo de hacer comedias". El drama combina elementos de la tragedia y la comedia, pero se distingue, en cuanto a forma y contenido, de la tragicomedia[16]. En ese sentido, el drama es más realista, porque busca retratar esa secuencia de sucesos funestos y cómicos, como ocurren en la vida misma. Lope de Vega es el primero en crear dramas de temática popular, como *Fuente Ovejuna*. Pedro Calderón de la Barca, máxima expresión del teatro barroco en España, destacó por sus dramas a capa y espada, así como por su drama filosófico *La vida es sueño*.

El siglo XX ha sido testigo de verdaderos maestros del drama contemporáneo, que han mostrado la vida desgarradora, alienante y muchas veces absurda del hombre en sus más diferentes matices.

Auto sacramental

Obra teatral en un solo acto –a veces precedido de una loa– de carácter teológico, apoyada generalmente en la eucaristía, y con finalidad didáctica. La construcción de personajes y trama es alegórico-simbólica. Sus antecedentes los encontramos en los autos de fe medievales, escenificados en los atrios de las iglesias y con una clara intención teológico-moral. Sus orígenes pueden estar en los autos de Juan del Encina o de Gil Vicente (la *Historia de Deus* es un verdadero auto).

Sainete

Especie teatral de origen hispano y que está muy cerca del entremés, hasta el punto de que no es muy fácil diferenciarlos. Es, por lo general, una obra jocosa en un acto sobre costumbres populares españolas, que se representaba normalmente como intermedio de una función o al final. También podía ser representada como obra independiente, y en este caso incluía varios actos.

---

16 Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro*, señala tres criterios para definir lo tragicómico: 1) los personajes son tanto populares como aristocráticos; 2) la acción no culmina en catástrofe; 3) el estilo experimenta altibajos: lenguaje "elevado" y lenguaje "cotidiano".

Entremés

Obra dramática de corta duración y estilo risueño que se intercala en obras de mayor duración (entre acto y acto). Se usaba para que los actores tuvieran tiempo de cambiar sus vestuarios. En ese sentido, es una especie menor.

REPRESENTANTES DEL GÉNERO DRAMÁTICO

Tragedia

Tenemos a los tres grandes trágicos de la Antigüedad (Grecia clásica):

- Esquilo: predominio de personajes divinizados, como en *Prometeo encadenado* o la *Orestiada*;
- Sófocles: predominio de personajes humanos, como en *Edipo rey* y *Antígona*;
- Eurípides: enfatiza en las pasiones femeninas, como en *Medea* y *Bacantes*.

Tragedia moderna

- Shakespeare: creó personajes que son paradigma de distintas pasiones humanas: *Hamlet*, *Romeo y Julieta*, *Otelo*, *Macbeth*, *Julio César*;
- Jean Racine: máximo exponente de la tragedia francesa clásica: *Andrómaca*, *Las troyanas*;
- Federico García Lorca: tiene su gran trilogía: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*.

Comedia

- En la Antigüedad hemos tenido a grandes comediantes, como:
  - Aristófanes (padre de la comedia griega): *Las nubes*, *Las ranas*, *Las moscas*.
  - El romano Plauto: *Anfitrión*, *Aulularia*.
- En el Clasicismo francés destacó Jean-Baptiste Poquelin, Molière, quien satirizó a la burguesía en: *El avaro*, *Tartufo*, *El burgués gentilhombre*, entre otros.
- En el Perú destacaron durante el costumbrismo comediantes como:
  - Manuel Ascencio Segura: *Ña Catita*.
  - Felipe Pardo y Aliaga: *Frutos de la educación*.

Drama

- El italiano Luigi Pirandello: *Seis personajes en busca de autor*.
- El alemán Bertolt Brecht: *Madre coraje*, *El señor Puntilla y su criado Matti*.
- El estadounidense Eugene O'Neill: *Deseo bajo los olmos*.
- El rumano Eugene Ionesco: *La cantante calva*.

Auto sacramental

La máxima expresión en esta especie la encontramos en la obra de Pedro Calderón de la Barca con *El gran teatro del mundo*.

Sainete

Los más famosos saineteros andaluces fueron los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero: *El patio*, *La reja*, *El genio alegre*, entre otros.

Entremés

- Lope de Rueda: *Tres pasos de la pasión*.
- Miguel de Cervantes Saavedra: *El retablo de las maravillas*, *El viejo celoso*.

3.4.4. El género narrativo

Tiene una íntima relación con la épica, porque ambas presentan un desarrollo de acontecimientos; sin embargo, caduco el género de los grandes poemas de la Antigüedad en nuestra época, la narrativa ha ocupado su sitio y, por una cuestión metodológica, son analizados como distintos géneros (la épica como clásica; la narrativa como moderna). Además, difieren en el tipo de composición pues la narrativa se manifiesta en prosa. A continuación, veamos sus principales especies.

Cuento

Es una especie de un origen popular antiquísimo: sus raíces las encontramos en los relatos mítico-orales que los ancianos transmitían a los más jóvenes desde la etapa anterior a la escritura. Sin embargo, pasaron muchos siglos para que fuera incluido en la literatura oficial o canónica.

Jorge Luis Borges es uno de los clásicos de la literatura contemporánea que destaca, sobre todo, en el cuento fantástico.

Sus antecedentes los encontramos en Oriente: *Las mil y una noches*, donde se encadenan una cantidad enorme de relatos que muestran la idiosincrasia de la cultura árabe. En Occidente, específicamente en el Medioevo, también se escribieron cuentos encadenados con intención didáctica (*El conde Lucanor*, de don Juan Manuel) o en donde se muestra la idiosincrasia de la sociedad medieval (el *Decamerón*, de Giovanni Bocaccio y los *Cuentos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer).

El cuento adquiere madurez con la obra de Edgar Allan Poe, quien en sus *Narraciones extraordinarias* delinea los rasgos fundamentales de esta especie: brevedad, unicidad en el tema y en el estilo, personajes definidos y que estén concatenados a la sucesión de acontecimientos y, sobre todo, un desenlace inesperado de la obra, que deje sorprendido al lector. La explosión de las vanguardias trajo muchos experimentos y variaciones; sin embargo, lo esencial de su propuesta se ha mantenido hasta la actualidad.

Novela

A diferencia del cuento, esta especie presenta una mayor extensión (de grandes dimensiones, como *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, o *Guerra y paz*, de Tolstoi, o de una extensión mediana, en realidad no tan lejana del cuento; estos relatos son mejor conocidos como *nouvelles* en francés, y un buen ejemplo sería *La perla*, de John Steinbeck), así como un entrelazamiento de historias, variedad de escenarios, descripciones constantes y evolución –tanto física como espiritual– de personajes, entre otros rasgos. Además, si bien es clasificada como especie narrativa, también se le define como género propio, el más difundido de la etapa contemporánea.

A pesar de ser considerado como un género moderno, tiene una lejana raíz, inscrita en la riquísima literatura oriental y en la helenística. Las principales novelas griegas que han sobrevivido, fechables en su mayoría en el siglo II d. n. e., son las *Aventuras de Quéreas y Calirroe*, de Dariton de Afrodisia; las *Efesíacas o Antía y Habrócomes*, de Jenofonte de Éfeso; la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Clariclea*, de Heliodoro de Emesa; *Dafnis y Cloe*, de Longo.

En Roma tenemos el *Satiricón* de Petronio y la *Metamorfosis* (o *El asno de oro*) de Apuleyo.

La novela es un género relativamente reciente, pero que se ha enriquecido con diversos aportes de grandes escritores, entre ellos Victor Hugo.

En la Edad Media, aparece, junto a la novela en prosa, la novela en verso. Los temas son los típicos de la cultura cortés-caballeresca, las aventuras y los amores del ciclo bretón, con la intervención de lo maravilloso (por ejemplo, el *Amadís* o el *Lancelot*, de Chrétien de Troyes), así como la novela alegórica (*Blanquerna*, de Llull). En el Renacimiento se recupera la vena aventurera, satírica y paródica: tenemos al francés Rabelais (*Gargantúa* y *Pantagruel*) y la novela picaresca, con el *Lazarillo de Tormes* o con Mateo Alemán y su *Guzmán de Alfarache*. También el *Quijote*, de Cervantes, considerada por los críticos como la primera novela moderna.

El Siglo de las Luces (XVIII) y la eclosión del Romanticismo trajeron la novela sentimental (*Pablo y Virginia*, de Bernardin de Saint-Pierre), la novela histórica (*Ivanhoe*, de Walter Scott), la novela gótica (*Frankenstein*, de Mary Shelley) y las grandes obras de Víctor Hugo, quien combina lo pasadista, sentimental y exótico (*Nuestra señora de París*) con la problemática social y la condición humana (*Los miserables*).

El realismo es desde cualquier óptica el auge de la novela, pues aquí encontramos a los maestros del género: Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Tolstoi, Dostoievski, como los más representativos.

El siglo XX trajo un experimentalismo tal que la misma noción de novela se relativizó, hasta el punto de que los paradigmas del siglo XIX dieron paso a la innovación formal con Kafka, Joyce, Faulkner, etc.

OTROS REPRESENTANTES DEL GÉNERO NARRATIVO

Otros notables cuentistas son:

- El francés Guy de Maupassant: "La bola de sebo".
- El ruso Antón Chejov: "La dama del perrito".
- El checo Franz Kafka: "La edificación de la muralla china".

En América Latina: Jorge Luis Borges con libros como *Ficciones* y *El Aleph*; Julio Cortázar y sus cuentos "Casa tomada", "La noche boca arriba", entre otros; el peruano Julio Ramón Ribeyro, quien reunió sus cuentos completos bajo el título de *La palabra del mudo*.

La novela es el gran género del siglo XX. Aquí algunas menciones:

- El irlandés James Joyce y su *Ulises*, acaso la más influyente de las novelas en el pasado siglo;
- Los estadounidenses de la generación perdida: Hemingway (*El viejo y el mar*), William Faulkner (*El sonido y la furia*), entre otros;
- En Hispanoamérica, tenemos a clásicos como Miguel Ángel Asturias (*El señor presidente*) y Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*);
- En el Perú, los más representativos son Ciro Alegría (*El mundo es ancho y ajeno*), José María Arguedas (*Los ríos profundos*) y Mario Vargas Llosa (*La ciudad y los perros*).

5.4.5. Otros géneros

Además de los géneros clásicos (épica, lírica y dramática) y moderno (narrativa), en la Antigüedad se hablaba de otros géneros, los cuales han presentado una evolución y ciertas particularidades que no siempre han estado alineadas con las nociones de ficción y trabajo artístico propias de la literatura en la actualidad. Así, la tradición grecolatina, al hablar de géneros –no estrictamente literarios: recuérdese que este término aún no existía–, incluía campos del conocimiento como la historia, la oratoria, la didáctica, entre otros. El Renacimiento trajo consigo el ensayo, y ya en la actualidad hay textos híbridos como la crónica, que relativiza el límite entre lo literario y lo periodístico, a partir del punto de vista que se adopte. Y es que los géneros literarios, así como han solucionado muchos problemas en el quehacer literario, han traído otros nuevos.

Reflexionemos brevemente sobre la didáctica y la ensayística. Discursos como la historia y la oratoria, por obvias razones, ya no pueden ser incluidos en lo literario.

El género didáctico

El término *didáctico* está más ligado en la actualidad a la pedagogía, como ciencia que se ocupa de la educación y la enseñanza, que a la literatura. Sin embargo, una importante función que cumple la literatura es la didáctica, es decir, la del ser instrumento de enseñanza para las personas. Así lo entendieron los antiguos, por eso, a lo largo de la historia, podemos aludir a obras que buscaron ser objeto de la educación para los hombres de su tiempo. Podemos hablar de expresiones como las parábolas, las alegorías, las sentencias, etc., pero la especie que nos interesa es la fábula.

La fábula es una obra de carácter didáctico –en verso o en prosa– de origen griego que busca transmitir una enseñanza y por eso al final presenta una moraleja. Su disposición es narrativa, en tanto se presenta una historia. Los personajes son, por lo general, animales con rasgos humanos, y trazados como estereotipos de alguna conducta, pasión o vicio humanos.

El padre de la fábula es el griego Esopo. Los siguientes fabulistas a través de la historia han sido imitadores de él o, en todo caso, han tenido en cuenta sus obras como modelo.

- El romano Fedro: "Una vieja y un cántaro", "Un cazador y un perro";
- El francés Jean de la Fontaine: "La zorra y la cigüeña", "La cigarra y la hormiga".
- Los españoles Félix María Samaniego: "El león y la zorra", "El labrador y la cigüeña" y Tomás de Iriarte: "El burro flautista", "La hormiga y la pulga".

El ensayo

La palabra *ensayo*, la cual deriva del latín tardío *exagium* (acto de pensar algo), se emplea, a partir de los célebres *Essais* del francés Michael de Montaigne (1533-1592), para significar una modalidad literaria en prosa, una especie de tipo argumentativo, que trata de un determinado tema sin agotarlo o que reúne artículos de muy distinta índole.

En Inglaterra, el primer gran ensayista fue Francis Bacon (*Essays*, 1597), aun cuando su estilo (más bien de tono elevado y austero) y su temática (de la ambición, de la verdad, etc.) tienen escasa relación con la obra de Michel de Montaigne, al cual conocía y valoraba. Podemos decir que así como Montaigne inaugura el ensayo humanístico, Bacon hace lo propio con el ensayo científico (*Novum organum*).

El ensayo no pertenece exclusivamente al campo de la literatura, sino que depende más bien del tema del que se trate; en ese sentido, podemos hablar de ensayos filosóficos, científicos, periodísticos, etc. El ensayo literario es aquel en el que se reflexiona sobre algún tema literario, o dicho de otra manera, es un discurso *metaliterario*.

En español tenemos importantes ensayistas, algunos de ellos con una prosa tan bella que su texto ha colindado con el arte; incluso hay ensayistas que también han sido poetas:

- Alfonso Reyes: *La experiencia literaria.*
- José Carlos Mariátegui: *El artista y su época.*
- Octavio Paz: *El arco y la lira.*
- Jorge Luis Borges: *Nueve ensayos dantescos*.

6. Las figuras literarias

6.1. Definición

Son recursos estilístico-formales que utilizan los escritores para crear un efecto estético o sugestivo en el discurso. Aunque, en general, la creación de figuras retóricas no es exclusiva de la literatura, sino que en el habla cotidiana se crean y emplean muchas de ellas.

La disciplina que estudia las figuras literarias es la retórica, cuyo objetivo es la persuasión y su origen data del discurso de los sofistas en la Grecia clásica (en el siglo V a.n.e.). Algunos aspectos a destacar sobre ella son los siguientes: a) la retórica se opone a la filosofía (que busca la verdad), pues tiene como objetivo el convencimiento, independiente de la verdad, por lo que la idea de *ficción* se valida si hay un logro de persuasión; y b) para que un discurso retórico sea *persuasivo*, debía alcanzar un nivel artístico que lo diferenciara de la prosa común de todos los días. Precisamente, en esos recursos que permiten la creación de discursos persuasivos tenemos el origen de las figuras literarias.

No es nuestra intención profundizar en la historia y descripción de la retórica en sus partes; sin embargo, debemos señalar que durante siglos –por magisterio de Aristóteles– la retórica ha sido arte-ciencia de la oratoria, es decir, del discurso en público. Un orador se valía de recursos retóricos –tradúzcase, figuras– para argumentar y persuadir a las personas. Con el paso del tiempo, la retórica cayó en una profunda crisis, especialmente durante el predomino del pensamiento positivista, pero en el siglo XX hubo una especie de renacimiento de la retórica, vinculada a los estudios literarios. Con el desarrollo del estructuralismo, las figuras fueron estudiadas por varios investigadores de la teoría de la literatura: Roland Barthes, Gérard Genette, entre otros. Uno de los aportes más significativos en la clasificación de figuras literarias es el del llamado Círculo de Lieja o Grupo m (letra griega e inicial de la más representativa de las figuras literarias: la metáfora).

5.2. CLASIFICACIÓN DE LAS FIGURAS

Por una cuestión didáctica y según los aportes de la retórica, las figuras literarias pueden ser

- Fónicas y gráficas: inciden en los sonidos y en la escritura.
- Sintácticas: trabajan sobre el orden de las palabras en las oraciones.
- Semánticas: tienen que ver con los significados de las palabras,
- De pensamiento: buscan una alteración del sentido lógico en el texto.

A partir de esta clasificación, analicemos las figuras más conocidas y empleadas tanto en el discurso literario como en el habla cotidiana:

5.2.1. Fónicas y gráficas

Jitanjáfora

Fue acuñada por el mexicano Alfonso Reyes, a partir de los versos del cubano Mariano Brull. La jitanjáfora es un recurso que combina elementos sonoros (ritmo, aliteraciones) que se presentan en forma lúdica y experimental, y donde por lo general se rompen las convenciones lingüísticas. Veamos los versos de Brull, de donde justo Reyes extrae el término jitanjáfora:

> Filiflama alabe cundre
> ala alalúnea alífera
> alveola jitanjáfora
> liris salumba salífera.

En el inicio de la novela *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias, también se observa el recurso de la jitanjáfora:

> ¡Alumbra, lumbre de lumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la podredumbre!
> ¡Alumbra, lumbre de alumbre, sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbre!
> ¡Alumbra, alumbra, lumbre de alumbre..., alumbre..., alumbra, alumbra, lumbre de alumbre..., alumbra alumbre!

"A las aladas almas de las rosas" es un verso de Miguel Hernández donde se juega con los sonidos /l/ y /a/, creando un efecto de aliteración.

Aliteración

Es la repetición de sonidos en una palabra o frase, con el fin de imprimir musicalidad en el verso.

5.2.2. Sintácticas

Hipérbaton

Es la alteración del orden sintáctico de las palabras. En el español, el orden convencional de la oración es sujeto+verbo+complemento.

> Volverán las oscuras golondrinas
> en tu balcón sus nidos a colgar
>
> Bécquer

> Era del año la estación florida
>
> Góngora

Epíteto

Adjetivo que indica una cualidad inherente al sustantivo. Por lo general, antecede al nombre:

> Por ti la **verde** hierba, el **fresco** viento,
> el **blanco** lirio y colorada rosa
>
> Garcilaso de la Vega

Asíndeton

Es la omisión de los nexos –generalmente copulativos– entre varias expresiones que se presentan en forma enumerativa:

> Anda, corre, vuela,
> traspasa el alta sierra, ocupa el llano;
> no perdones la espuela,
> no des paz a la mano,
> menea fulminando el hierro insano
>
> Fray Luis de León

Polisíndeton

Es lo contrario del asíndeton, es decir, el uso repetido de los nexos en las enumeraciones:

> Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
> y el temor de haber sido y un futuro terror...
> y el espanto seguro de estar mañana muerto,
> y sufrir por la vida y por la sombra y por
> lo que no conocemos y apenas sospechamos.
>
> Rubén Darío

Elipsis

Es la supresión de uno de los términos de la oración:

> La casa oscura, [está] vacía;
> [hay] humedad en las paredes;
> [hay] brocal de pozo sin cubo,
> [hay] jardín de lagartos verdes.
>
> Nicolás Guillén (los agregados son nuestros)

twitter.com/calapenshko

Anáfora

Es la repetición de palabras al comienzo de varios versos o frases, consecutivos o próximos:

> No perdono a la muerte enamorada,
> no perdono a la vida desatenta,
> no perdono a la tierra, ni a la nada.
>
> Miguel Hernández

6.2.3 Semánticas

Símil

Es la comparación explícita de una cosa con otra. Está marcada típicamente por medio de "como", "cual", "que", o "se asemeja a".

> Fui solo **como** un túnel. De mí huían los pájaros
> y en mí la noche entraba su invasión poderosa.
> Para sobrevivirme te forjé **como** un arma,
> **como** una flecha en mi arco, **como** una piedra en mi honda.
>
> Pablo Neruda (los resaltados son nuestros)

Metáfora

Esta figura se puede entender como traslado, mediante una comparación implícita, del sentido recto de las palabras a otro figurado. Es una especie de símil más complicado sin usar enlaces (como, parece, igual, etc.). Consiste en identificar dos términos entre los cuales existe alguna semejanza. Uno de los términos es el literal y el otro se usa en sentido figurado. La metáfora tiene tres niveles:

- El *tenor* es aquello a lo que la metáfora se refiere, el término literal.
- El *vehículo* es lo que se dice, el término figurado.
- El *fundamento* es la relación existente entre el tenor y el vehículo (el discurso).

"La lluvia de los ojos" es una metáfora, donde "lluvia" es entendida en sentido figurado como "lágrimas".

Así, en la expresión "Los ojos de Ana son el mar", los ojos son el *tenor*, el mar es el *vehículo* y el *fundamento* sería el color azul oscuro de los ojos. A la metáfora en la que aparecen estos tres niveles se le denomina metáfora explícita. Sin embargo, cuando el tenor no aparece, se la denomina metáfora implícita (Los lagos de tu rostro).

La metáfora es utilizada por varias razones: ayuda a inventar un nuevo sentido a las palabras, establece relaciones inéditas entre ellas y descubre atributos insospechados. Así, pues, la gran fuerza poética de la metáfora reside en su capacidad de multiplicar de forma ilimitada el significado "normal" de las palabras, de modo que puedan llegar a describir lo desconocido (muerte, felicidad, miedo, etc.) que, en definitiva, constituye la gran aspiración del arte.

A partir de la poesía del francés Charles Baudelaire (1821-1867), quien influye decisivamente en los simbolistas (Mallarmé, Verlaine, Rimbaud), se pone de moda un tipo de metáfora, conocida como sinestesia y que es definida como la unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes sentidos. Justamente Baudelaire en su poema "Correspondencias" presenta este recurso como "mezcla de los sentidos":

La naturaleza es un templo de vivientes pilares
que dejan salir a veces confusas palabras;
el hombre lo recorre a través de bosques de símbolos
que le observan con miradas familiares.
Igual que largos ecos que a los ojos
se confunden en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche y como la claridad,
los perfumes, los colores y los sonidos se corresponden.

Veamos aquí un ejemplo de sinestesia en lengua castellana:

En colores sonoros suspendidos
oyen los ojos, miran los oídos.

Francisco López de Zárate

Metonimia

También conocida como trasnominación, es una designación de algo con el nombre de otra cosa que tiene con la primera una relación de contigüidad, que puede ser:

- causa/efecto: Vivir de su pincel.
- autor/obra: He leído a Cervantes, y ahora un poco de Calderón.
- signo/significado: El mensaje de la Corona.
- continente/contenido: Tomar una copa.
- objeto/procedencia: beber jerez.
- oficio/instrumento: el primer violín de la orquesta.

Veamos un ejemplo en un texto poético:

Tú, pueblo alegre y florido,
te irás llenando de sol,
de humo blanco, de humo azul,
de campanas y de idilio.

Juan Ramón Jiménez

Sinécdoque

Es un tipo de metonimia. Es la designación de algo con el nombre de otra cosa que tiene con la primera una relación de inclusión.

- parte/ todo: no tener techo (casa).
- todo/parte: El mundo vio impávido el despegue lunar (es decir, la gente).

Ejemplos

Quedó sola con cuatro bocas que alimentar (se refiere a los hijos).

¡Llegó la policía! (se refiere a algunos oficiales de ella, no a toda la institución).

2.2.4. De pensamiento

Hipérbole

Es la exageración de aquello de que se habla, de este modo falsea la realidad en el discurso:

Tanto dolor se agrupa en mi costado,
que por doler me duele hasta el aliento.

Miguel Hernández

El dolor crece en el mundo a cada rato,
crece a treinta minutos por segundo, paso a paso

César Vallejo

Antítesis

Es la oposición de ideas contrarias y entre palabras o frases.

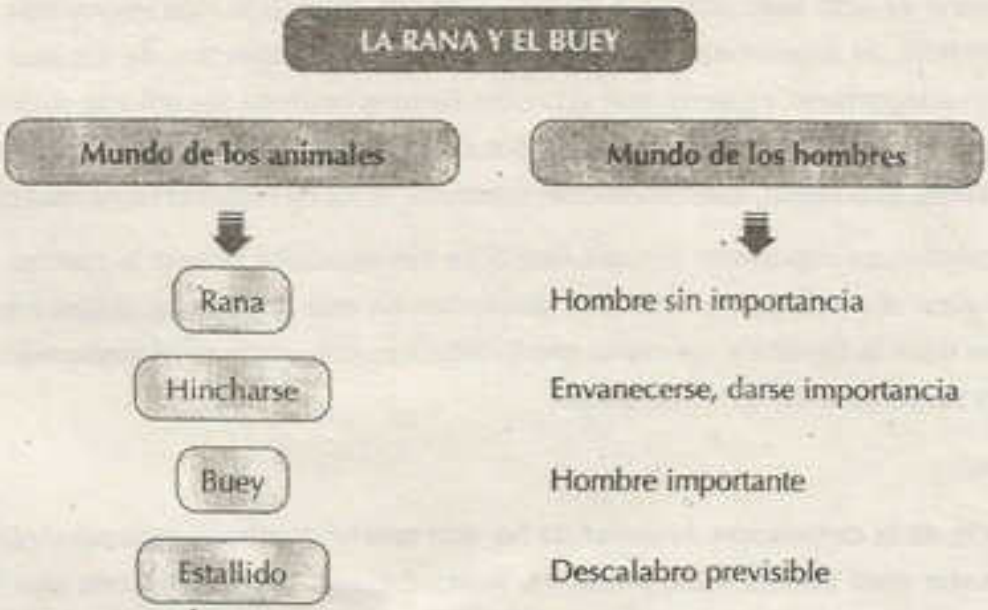
Es un descuido que nos da cuidado,
un cobarde con nombre de valiente,
un andar solitario entre la gente,
un amar solamente ser amado.

Quevedo

Alegoría

Es una figura retórica mediante la cual un término (denotación) se refiere a un significado oculto y más profundo (connotación); y estos a su vez, en tanto simbolización de una realidad, expresan una visión peculiar de la misma. Por ejemplo, en el esquema de abajo, vemos que esta fábula posee diversas alegorías la famosa fábula de Esopo "La rana y el buey".

En la alegoría, el narrador no emplea símbolos convencionales, sino inventa otros nuevos.



Prosopopeya

Es la atribución animada o racional a entes abstractos, objetos o animales:

> Dan voces contra mí todas las criaturas, y dicen: "Venid y destruyamos a este injuriador de nuestro Criador". La tierra dice: "¿Por qué le sustento?". El agua dice: "¿Por qué no le ahogo?". El aire dice: "¿Por qué le doy huelgo". El fuego dice: "¿Por qué no te abraso?". El infierno dice: "¿Por qué no le trago y le atormento?".
>
> Fray Luis de Granada

7▸ Funciones de la literatura

¿Para qué sirve la literatura? En el mundo en que nos encontramos, como producto del sistema, predomina la visión mercantilista y utilitarista en las relaciones sociales; incluso en el campo de las expresiones artísticas se vive una profunda crisis acerca de la importancia del arte en general, y de la literatura en particular. Los escritores que se alinean al sistema son aceptados dentro del canon literario, y tienen mayores facilidades para difundir sus obras a través de los medios de comunicación. Sin embargo, la literatura es generadora de conciencia y debe ser una voz crítica de la sociedad; por ello, se debe mantener la independencia intelectual suficiente para no supeditarse a una línea política que oprima el pensamiento. Para otros, sin embargo, el único compromiso que tiene la literatura es con la belleza, y en ese sentido se prefiere un artepurismo.

Algo es seguro: argumentar para qué sirve la literatura nos llevará indefectiblemente a señalar, en forma directa o indirecta, la línea ideológica que subyace en nuestra condición de seres sociales.

A partir de la discusión sobre la importancia de la literatura a través de la historia, podemos sintetizar esta problemática en las siguientes funciones:

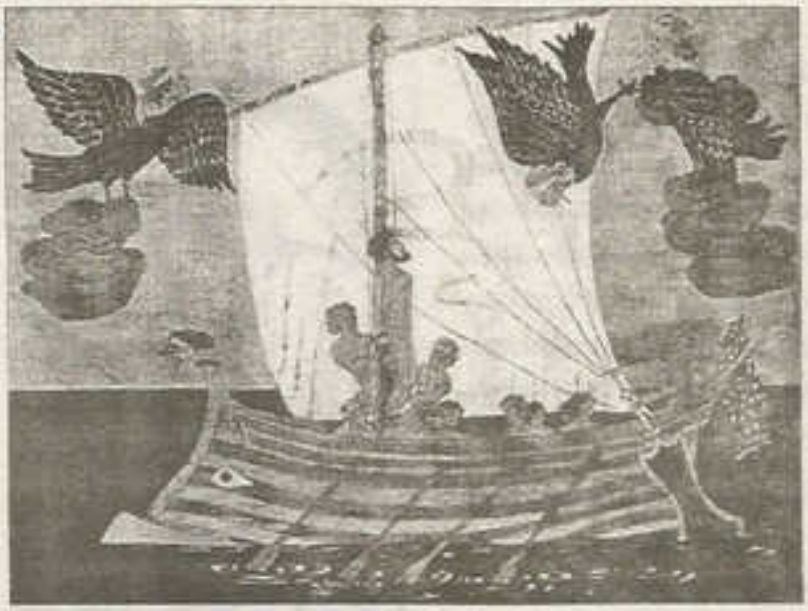
7.1. Estética

Un texto literario es ante todo una obra de arte, y en ese sentido lo más importante es la calidad estética, la belleza, el experimentalismo formal. Esta es la perspectiva de los que entienden lo literario como artepurismo, es decir, que una obra literaria no debe ser útil a la sociedad: su único compromiso es con el arte y la belleza. El arte por el arte nos habla de la obra literaria como importante en sí misma. Esta visión, aparentemente moderna, tiene en realidad larga data en la tradición.

La función estética es importante porque una obra literaria debe buscar la calidad expresiva en todos sus niveles; sin embargo, si solo nos quedamos en esta función, le quitaríamos el carácter dinámico que tiene la literatura, así como olvidaríamos su influencia en el pensamiento y la sensibilidad de las personas a través de la historia.

7.2. Didáctica

Desde el inicio de la civilización, la literatura ha sido una herramienta cultural empleada por los grupos de poder para educar a los hombres, aunque claro, de acuerdo con una línea política



La Odisea, de Homero, cumple una función didáctica importante en el mundo antiguo ya que Odiseo, el protagonista, era su modelo de virtud.

determinada. Por ejemplo, en la Antigüedad griega los alumnos eran educados con los poemas homéricos: tenían como modelos de valor, sabiduría, astucia, etc., a los héroes de la *Ilíada* y la *Odisea*, a los que debían emular. Asimismo, la tragedia griega cumplía la función didáctica de educar a la población para que sea consciente de que no puede evadir su destino, y que debe aceptarlo pasivamente. Esto, con una clara intención de dominio político, pues los "dioses" designaban el "destino" de los hombres.

En todas las épocas, de acuerdo con las características de cada tiempo, la literatura ha servido como objeto de conocimiento y de enseñanza. A esto se le denomina función didáctica, siendo el ejemplo más evidente el de las fábulas. En esta función destaca el carácter pedagógico que cumplen las obras literarias a través de la historia, tanto para establecer normas y preceptos en la gente –como en el caso de las tragedias clásicas–, así como para despertar en ellos conciencia crítica, dependiendo del contexto en el que se encuentren –como el teatro de Bertolt Brecht y las novelas de Máximo Gorki–.

3. DE ENTRETENIMIENTO

Las obras también sirven como distracción. Pensemos nuevamente en la tragedia clásica, donde los griegos se reunían en el teatro no necesariamente para sufrir, sino también para deleitarse con la puesta en escena y con las escenas desgarradoras –en nuestra época, podríamos tener un equivalente en el cine–. Hubo épocas donde determinadas especies han cumplido un rol de entretenimiento como principal objetivo; por ejemplo, pensemos en el teatro de Shakespeare, las novelas de caballería durante el Renacimiento, las novelas policiales en una época más reciente, los *best sellers* en la actualidad, entre otros muchos casos. Es una función importante, puesto que a través de ella se busca que los lectores se sientan atraídos por la literatura y pasen un momento de goce. Sin embargo, puede generar en nosotros algo negativo, que es adormecer nuestra capacidad crítica y convertirnos en meros consumidores de lo que la sociedad de consumo propone. En síntesis, leer para pasar el rato es provechoso, ya que acercarnos a la literatura por el placer de lectura es bueno, pero no suficiente.

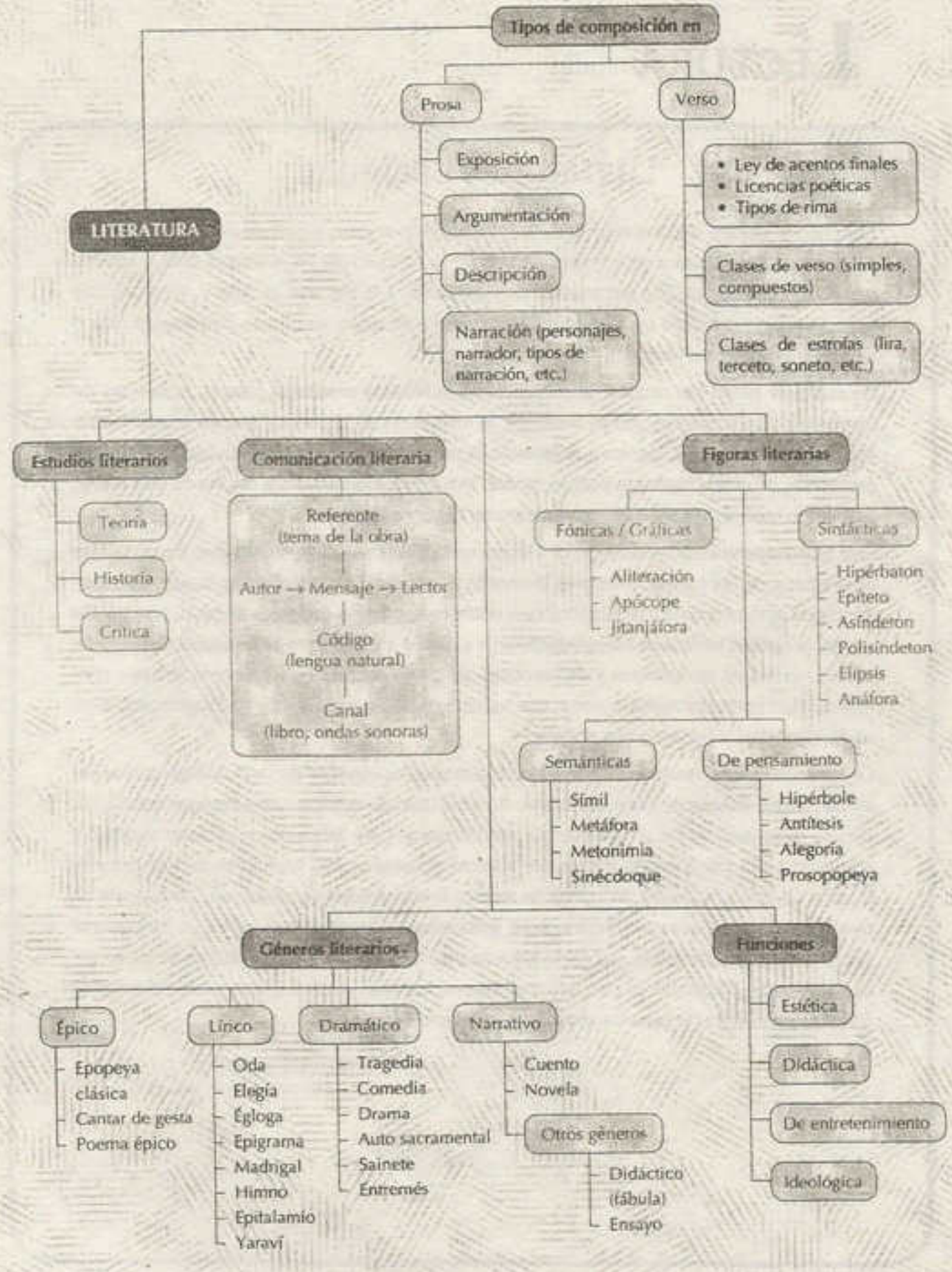
7.4. IDEOLÓGICA

Toda obra literaria es producto de un escritor o autor, quien a su vez es un ser social. Decir que el arte no tiene nada que ver con la realidad es un error; tiene que ver con ella, pero en sentido ficcional. Y en las obras literarias, por más fantásticas o experimentales que puedan ser, se manifiesta –directa o indirectamente– la ideología del autor, entendida como "las formas en que lo que decimos y creemos se conecta con la estructura de poder o con las relaciones de poder en la sociedad en la cual vivimos"[17], o dicho de otra manera, su perspectiva política y social frente al mundo.

El teatro de Bertolt Brecht es un ejemplo de cómo la literatura cumple una función didáctica al criticar los problemas sociales, sin descuidar lo estético.

Los escritores, desde sus diferentes perspectivas político-culturales, reflejan en sus obras su pensamiento, su sensibilidad y sus contradicciones, propias de su búsqueda intelectual y humana: se puede ser conservador y apoyar la estructura socioeconómica presente –no tiene nada que ver con la posible originalidad y calidad de su obra–, o problematizarla –ya dijimos que el escritor, producto de su búsqueda, muestra su insatisfacción con la realidad en que vive–. También puede suceder que un escritor con un pensamiento y una praxis consecuente y progresista –lo cual tampoco asegura la calidad estética de su obra– llegue a captar a través de sus textos la profundidad de un sentimiento humano, y eso genere conciencia y reflexión crítica en las personas. En conclusión, la literatura, como cualquier expresión del arte y del conocimiento, no escapa a las condiciones económicas, históricas y culturales en que se ha producido.

17 EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México D. F.: Fondo de cultura económica, 1998, p. 27.


LITERATURA
Tipos de composición en
Prosa
Exposición
Argumentación
Descripción
Narración (personajes, narrador, tipos de narración, etc.)
Verso
• Ley de acentos finales
• Licencias poéticas
• Tipos de rima
Clases de verso (simples, compuestos)
Clases de estrofas (lira, terceto, soneto, etc.)
Estudios literarios
Teoría
Historia
Crítica
Comunicación literaria
Referente (tema de la obra)
Autor → Mensaje → Lector
Código (lengua natural)
Canal (libro; ondas sonoras)
Figuras literarias
Fónicas / Gráficas
Aliteración
Apócope
Jitanjáfora
Sintácticas
Hipérbaton
Epíteto
Asíndeton
Polisíndeton
Elipsis
Anáfora
Semánticas
Símil
Metáfora
Metonimia
Sinécdoque
De pensamiento
Hipérbole
Antítesis
Alegoría
Prosopopeya
Géneros literarios
Épico
Epopeya clásica
Cantar de gesta
Poema épico
Lírico
Oda
Elegía
Égloga
Epigrama
Madrigal
Himno
Epitalamio
Yaraví
Dramático
Tragedia
Comedia
Drama
Auto sacramental
Sainete
Entremés
Narrativo
Cuento
Novela
Otros géneros
Didáctico (fábula)
Ensayo
Funciones
Estética
Didáctica
De entretenimiento
Ideológica

Lectura

Literatura y sociedad

Todo hecho literario supone escritores, libros y lectores o, para hablar de una forma más general, creadores, obras y un público. Constituye un circuito de intercambios que, mediante una aparato de transmisión extremadamente complejo, a la vez arte, técnica y comercio, une individuos bien definidos (si no siempre especialmente conocidos) a una colectividad más o menos anónima (pero limitada).

En cualquier punto del circuito, la presencia de individuos creadores plantea problemas de interpretación psicológica, moral, filosófica; la mediación de las obras plantea problemas de estética, estilo, lenguaje, técnica y, finalmente, la existencia de una colectividad-público plantea problemas de orden histórico, político, social, incluso económico. Para decirlo de otra forma, hay, por lo menos, tres mil maneras de explorar el hecho literario.

Esta triple dependencia de la literatura a los mundos de los espíritus individuales, de las formas abstractas y de las formas colectivas, complica el estudio. Con dificultad podemos representarnos los fenómenos de tres dimensiones, sobre todo cuando debemos hacer su historia. De hecho, la historia literaria se ha ceñido durante siglos, y a menudo se ciñe todavía demasiado, al solo estudio de los hombres y de las obras –biografía espiritual y comentario textual–, considerando el contexto colectivo como una especie de decorado, de adorno abandonado a las curiosidades de la historiografía política.

La ausencia de una verdadera perspectiva sociológica es sensible aun en los mejores manuales de historia literaria de corte tradicional. Se da el caso de que los autores tengan conciencia de una dimensión social y que intenten representarla, pero faltos de un método riguroso y adaptado a ello, permanecen a menudo prisioneros del esquema tradicional del hombre y de la obra. Las profundidades de la historia se encuentran aplastadas como en una pantalla de dos dimensiones, y el hecho literario sufre distorsiones comparables a las de un mapamundi sobre una proyección plana. Así como los mapamundis escolares nos muestran erróneamente una Alaska aplastando un pequeñísimo México, también doce o quince años de Versalles aplastan en el siglo XVII sesenta años de vida literaria francesa.

ESCARPIT, Robert: Sociología de la literatura. Barcelona: Oikos-Tau, 1971, pp. 5-7.

Preguntas resueltas

Pregunta 1

Sobre los estudios literarios, relacione adecuadamente.

I. Reflexiona sobre el fenómeno literario en forma genérica.
II. Crea categorías para el estudio literario.
III. Utiliza las categorías literarias para comentar una obra literaria.
IV. Utiliza agrupamientos por diversos criterios, donde prevalece lo cronológico.
V. Es la valoración de una obra literaria.

a. Teoría literaria
b. Historia literaria
c. Crítica literaria

A) Ia, IIa, IIIc, IVb, Vc
B) Ia, IIa, IIIa, IVb, Vc
C) Ib, IIa, IIIc, IVb, Vc
D) Ia, IIb, IIIa, IVc, Vc
E) Ib, IIa, IIIb, IVb, Vc

Resolución

Los estudios literarios comprenden la teoría, la historia y la crítica literarias. La primera es responsable de reflexionar sobre el fenómeno literario y, para lograr ello, plantea determinadas categorías que le dan a sus propuestas rigor científico. Asimismo, la historia es la que se encarga de agrupar (en movimientos, etapas, generaciones, etc.) a las obras para su estudio. Por último, la crítica es la que, valiéndose de las categorías literarias propuestas teóricamente, así como del devenir de los procesos literarios, analiza, interpreta y emite juicios de valor sobre una obra en particular.

Clave A

Pregunta 2

En los siguientes versos: "Y, desgraciadamente, / el dolor crece en el mundo a cada rato, / crece a treinta minutos por segundo, paso a paso," (César Vallejo), se ha utilizado

A) el hipérbaton.
B) la hipérbole.
C) la anáfora.
D) la aliteración.
E) la metonimia.

Resolución

Entre las figuras literarias, se encuentra la hipérbole que consiste en transformar el significado común de una frase u oración a lo ilógico, través de la exageración. En "(el dolor)... crece a treinta minutos por segundo...", se evidencia la exageración al sobredimensionar el dolor a límites incalculables.

Clave B

Pregunta 3

La obra *Divina comedia* pertenece al género ..... y a la especie .....

A) dramático - comedia religiosa.
B) trágico - tragedia filosófica.
C) lírico - drama alegórico.
D) épico - epopeya religiosa.
E) narrativo - novela simbólica.

Resolución

En el género épico tenemos especies como la epopeya, que se caracteriza por abordar temas solemnes y mitológicos. Estos privilegian y exaltan la figura de héroes (*Iliada*, *Odisea*).

En ese sentido, la *Divina comedia* presenta rasgos típicos de la epopeya: referencias mitológicas, grandes sucesos y aventuras, divinización de ciertos personajes, etc. También hay elementos líricos, además de que su visión no es del mundo antiguo, sino que, debido a los temas que trata (como la búsqueda de salvación), su base ideológica es cristiana: por ello se le clasifica convencionalmente como epopeya religiosa.

Clave D

Pregunta 4

En los siguientes versos de T. S. Eliot:
"La medianoche sacude la memoria
como un loco agitando un geranio muerto",
¿cuáles son los recursos literarios utilizados?

A) símil y anáfora
B) prosopopeya e hipérbole
C) hipérbaton y metonimia
D) apóstrofe y metáfora
E) personificación y símil

Resolución

Dentro de las figuras literarias, destaca la personificación que asigna características humanas a aquello que no las tenga, y logra así un efecto estético: la medianoche con la capacidad de sacudir algo (la memoria). Asimismo, se observa el uso del símil como la comparación explícita de dos objetos que comparten algunas características entre ellos. En este caso, la acción de la noche con la de un loco.

Clave E

Pregunta 5

Es una obra que se opone a los postulados del género al que pertenece. Por ello, a ..... de ..... se le considera .....

A) *Rayuela* - Carlos Fuentes - una antinovela.
B) *Retrato* - Nicanor Parra - un antipoema.
C) *La casa de cartón* - Martín Adán - un antidrama.
D) *La muerte de Artemio Cruz* - Nicanor Parra - un anticuento.
E) *El albatros* - Charles Baudelaire - un antipoema.

Resolución

En la tipología de géneros y especies, hay algunos autores que de manera consciente buscan la trasgresión de un género determinado. Por ello, se relacionan al género que rechazan por oposición. Esto se presenta en el antipoema "Retrato" de Nicanor Parra. En el caso de *Rayuela*, también se presenta lo mismo: el detalle es que no le pertenece a Carlos Fuentes, sino a Julio Cortázar.

Clave B

Pregunta 6

En los siguientes versos de Rubén Darío: "¡Oh poetas! / de la lira universal/el ave pulsa una cuerda. / Bendito el calor sagrado / que hizo reventar las yemas." Lo subrayado corresponde a ....., donde ave es el poeta y el calor es la inspiración.

A) metonimias
B) metáforas
C) hipérboles
D) sinécdoques
E) sinestesias

Resolución

Tanto el ave como el calor sagrado, en los versos de Darío, están entendidos en sentido figurado.

Las metáforas conllevan generalmente una cuestión polisémica; por ello, daremos nuestra interpretación, entendiendo el ave que pulsa la cuerda como la inspiración que motiva al poeta (ave = inspiración / cuerda = lenguaje), y el calor sagrado como furor poético (genio) que hace reventar las yemas (trabajo poético) de las personas.

Clave B

Pregunta 7

Relacione figura y expresión.

I. Vallejo fue la mejor pluma del Perú.
II. El peruano es muy creativo.
III. Es tan bueno como el clima serrano.
IV. Lo esperaron mil horas y no salió.
V. Quisiera amarte para poder odiarte.

a. sinécdoque
b. símil
c. metonimia
d. hipérbole
e. antítesis

A) Ic, IIa, IIIb, IVd, Ve
B) Id, IIc, IIIa, IVb, Ve
C) Ia, IId, IIIc, IVb, Ve
D) Ic, IId, IIIe, IVb, Va
E) Ic, IIa, IIIb, IVc, Vd

Resolución

Se han utilizado cinco figuras literarias. La correspondiente a "Vallejo fue la mejor pluma del Perú" es una metonimia, porque hay una relación de reemplazo autor-instrumento. La que corresponde a "El peruano es muy creativo" es una sinécdoque, por la relación de reemplazo parte-todo. La correspondiente a "Es tan bueno como el clima serrano" se trata de un símil, ya que hay una relación de comparación explícita (con la palabra como). En "Lo esperaron mil horas y no salió", se trata de una hipérbole, pues se ha exagerado en el tiempo. Y por último, en "Quisiera amarte para poder odiarte" estamos ante una antítesis, ya que encierra una oposición de conceptos contrarios amor-odio.

Clave A

Pregunta 8

¿Cuáles de las siguientes expresiones son metáforas?

I. "Antes que el tiempo airado / cubra de nieve la hermosa cumbre".
II. "Un monte era de miembros eminentes".
III. "Serán tal vez los potros de bárbaros atilas".
IV. "Es la mujer del hombre lo más bueno, / y locura decir que lo más malo".
V. "Por tí la verde hierba, el fresco viento".

A) I, y III
B) I, II y III
C) I, II, III y V
D) I, II, III y IV
E) I y II

Resolución

Son metáforas: la expresión I, porque se establece una comparación implícita entre tiempo airado=edad, nieve=canas, hermosa cumbre=cabeza; la expresión II, ya que se establece una sustitución implícita en monte=cuerpo de un gigante; y la expresión III, porque se hace una sustitución implícita (simbólica) entre los potros de bárbaros atilas=desgracias humanas.

Clave B

Pregunta 9

Relacione cada expresión con la figura que corresponda.

I. He leído a Cervantes.
II. Te invito una copa.
III. No tengo techo.
IV. Quedó sola con cuatro bocas que alimentar.
V. La ciudad de Lima asistió a las urnas.

a. sinécdoque
b. metonimia

A) Ia, IIb, IIIa, IVa, Va
B) Ib, IIb, IIIb, IVb, Va
C) Ib, IIb, IIIa, IVb, Va
D) Ib, IIb, IIIa, IVa, Vb
E) Ia, IIb, IIIa, IVb, Vb

Resolución

Son metonímicas "He leído a Cervantes, ya que la relación de reemplazo es de autor-obra y la expresión "Te invito una copa" como relación de reemplazo de continente-contenido, lo que también se manifiesta en "La ciudad de Lima asistió a las urnas". Son sinécdoques las expresiones "No tengo techo" y "Quedó sola con cuatro bocas que alimentar", por establecer las presentes una relación de parte-todo.

Clave D

Pregunta 10

"Salve al pueblo que intrépido y fuerte..."
En el anterior verso se pueden contar 10 sílabas métricas, gracias al uso de

A) la sinalefa.
B) la sinéresis.
C) la dialefa.
D) la diéresis.
E) la ley de acentos finales.

Resolución

Para obtener 10 sílabas métricas, se aplican tres sinalefas, quedando el verso segmentado de la siguiente manera:

Sal ve al pue blo que in tré pi do y fuer te.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Clave A

Preguntas propuestas

1. Aristóteles, preceptor de la literatura griega, plantea sus propuestas sobre la literatura en

   A) *Poética.*
   B) *La república.*
   C) *El organón.*
   D) *Arte poética.*
   E) *Epístola a los pisones.*

2. En su obra *Poética*, Aristóteles clasificó los géneros literarios. Descarte qué géneros no consideró.

   I. Épico
   II. Lírico
   III. Expositivo
   IV. Narrativo
   V. Dramático

   A) I - V B) II - III C) III - IV
   D) II - V E) I - IV

3. Marque la alternativa que completa correctamente el siguiente enunciado: "..... es una especie lírica donde unos pastores cuentan sus amores en un ambiente campestre, mientras que ..... expresa el dolor por la pérdida de un ser querido".

   A) La elegía - la oda
   B) La elegía - la égloga
   C) La égloga - la elegía
   D) El epigrama - la epístola
   E) El madrigal - la epístola

4. ¿Cuál es la especie narrativa moderna, estructuralmente extensa, en la que se fusiona la imaginación y realidad con múltiples personajes?

   A) biografía
   B) crónica
   C) cuento
   D) novela
   E) fábula

5. Relacione correctamente género y especie.

I. Épica	a. Novela
II. Lírica	b. Cantar de gesta
III. Dramática	c. Oda
IV. Narrativa	d. Tragedia

   A) Ia, IIc, IIIb, IVd
   B) Ib, IIc, IIId, IVa
   C) Id, IIa, IIIb, IVc
   D) Ib, IIa, IIIc, IVd
   E) Ic, IIa, IIIb, IVc

6. Seleccione la alternativa que completa adecuadamente el siguiente enunciado: "..... surge en Grecia, representa hechos funestos y tuvo como finalidad la catarsis. ..... es un ejemplo de esta especie".

   A) El drama - *La vida es sueño*
   B) La tragedia - *Orestíada*
   C) La comedia - *Las nubes*
   D) El drama - *Edipo rey*
   E) La epopeya - *Odisea*

7. La figura literaria que se establece una comparación directa mediante los conectores como, cual, parece, semeja, tal, etc., es

A) la anáfora.
B) el epíteto.
C) el hipérbaton.
D) la hipérbole.
E) el símil.

8. Identifique las figuras literarias que encontramos en la siguiente estrofa:
"Por una mirada, un mundo;/por una sonrisa, un cielo;/por un beso...., yo no sé/qué te diera por un beso."

A) aliteración y rima
B) metáfora y antítesis
C) hipérbaton e hipérbole
D) anáfora e hipérbole
E) aliteración e hipérbaton

9. *Su luna de pergamino/Preciosa tocando viene./Al verla se ha levantado /el viento que nunca duerme./San Cristobalón desnudo,/lleno de lenguas celestes, mira la niña tocando/una dulce gaita ausente.*
¿Qué recurso literario se destaca en los anteriores versos de *Preciosa y el aire*?

A) el símil
B) la personificación
C) la anáfora
D) el estribillo
E) el epíteto

10. En: "Blancas perlas, sonrientes rubíes, azules zafiros, raudal azabache. ¿Qué más puedo pedir?", hallamos

A) símil.
B) epíteto.
C) metáfora.
D) hipérbole.
E) antítesis.

11. "Los aqueos, de hermosas grebas", "El Cid, que en buena hora nació". En ambos versos la figura literaria empleada es

A) hipérbaton.
B) metáfora.
C) epíteto.
D) hipérbole.
E) antítesis.

12. • Oh! Más dura que mármol a mis quejas.
• Hoy me duele hasta el cabello.
Los anteriores versos son ejemplo de

A) hipérbaton.
B) personificación.
C) elipsis.
D) metáfora.
E) hipérbole.

Capítulo

II

El Clasicismo griego

twitter.com/calapenshko

CAPÍTULO II

EL CLASICISMO GRIEGO

Objetivos

- Conocer y valorar los aportes del Clasicismo griego en la literatura occidental.
- Comparar y diferenciar géneros, especies y obras que configuran esta manifestación literaria.
- Analizar el proceso económico-político y sus relaciones con la producción de obras en este contexto.
- Identificar las características principales del Clasicismo griego en las obras más representativas.

Introducción

El Clasicismo griego es el punto de partida para estudiar a profundidad el proceso de la literatura en Occidente. Su importancia, en esencia, es la de ser foco de irradiación para las diferentes etapas de la historia de la literatura (Medievalismo, Renacimiento, Barroco, Romanticismo, etc.). Piénsese por ejemplo en el Neoclasicismo francés de los siglos XVII y XVIII, o en la gran novela *Ulises* de James Joyce, publicada en la primera mitad del siglo XX, la cual, a pesar de su experimentalismo y originalidad, toma el referente homérico en forma bastante novedosa, y reafirma que lo griego está presente en todos nuestros actos y pensamientos.

A pesar de todo ello, sin embargo, no se busca idealizar esta etapa, y mucho menos afirmar que todo en ella fue perfecto; no debemos olvidar que, más que una expresión absolutamente original –lo cual es imposible–, el Clasicismo griego logró sintetizar en forma notable los aportes traídos de diferentes tradiciones, sobre todo orientales, y plasmar así una base artística muy rica.

Para comprender con objetividad el Clasicismo griego debemos considerar varios aspectos: el sistema esclavista en que se desarrolló –y en cuyo ocio del sector dominante se difundieron tanto las ciencias como las artes–, sus diferentes etapas y, en especial, las relaciones de producción entre los diferentes grupos humanos, así como las contradicciones alcanzadas en este periodo, entendido por muchos como la cuna de la civilización.

1› CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

Durante el tercer milenio a.n.e., se producen diversos movimientos migratorios desde el norte de Europa y el Asia hacia el resto del continente europeo. A los Balcanes llegan, en sucesivas oleadas, cuatro pueblos: aqueos, jonios, dorios y eolios. Aunque se establecieron en zonas diferentes y tuvieron, a través de la división en polis (ciudades-Estado), una cierta independencia entre sí, la cultura que desarrollaron fue en buena medida homogénea, puesto que estas tribus estaban emparentadas y se sentían unidas por ser descendientes de un antepasado común: Heleno, epónimo de su pueblo. Fue así como surge la cultura griega o helena, la cual es considerada cuna de la civilización occidental. Esta cultura griega no surge de la nada, sino que en sus orígenes presenta cierta influencia de diversos pueblos, sobre todo orientales, como los indios y los persas.

Los pueblos de la Grecia antigua ocuparon los territorios que rodean el antiguo mar Egeo (la Grecia continental, las islas alrededor de la península griega y las costas del Asia Menor) y cierta parte de la actual Italia, entre los años 3000 y 146 a.n.e. Más que un Estado, fue un conglomerado de sociedades que se concentraron a partir de relaciones económicas, culturales, políticas, religiosas, etc.

Mapa de la Grecia clásica donde observamos las principales ciudades, así como santuarios y zonas de grandes batallas para la consolidación de Atenas como metrópoli del mundo griego.

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

Dentro de la evolución socioeconómica de la humanidad, estos pueblos se desarrollaron, durante el periodo de esclavismo: debido a la cantidad de esclavos con que se contaba para el trabajo de la tierra, la construcción de grandes edificaciones y las labores del hogar (trabajo físico). Los griegos tenían mucho tiempo de ocio, el cual aprovecharon para el desarrollo de las ciencias, la filosofía y las artes (trabajo intelectual), entre ellas la literatura. Pero no olvidemos que este vocablo es de origen latino, ya que los griegos no contaron con un término específico para designar el conjunto de obras que conforman el llamado arte de la palabra.

Durante la antigua Grecia, se desarrollaron los géneros literarios clásicos: épica, lírica y dramática, y si bien es cierto que en varios pueblos orientales –sobre todo China e India– hubo epopeyas y poesías más antiguas o contemporáneas a las de los griegos, estos tuvieron una gran capacidad de síntesis para enlazar las características que asimilaron de Oriente, a las que le imprimieron originalidad e imaginación hasta hacer de su arte la base de la estética occidental hasta el presente.

2▸ Definición

El Clasicismo griego es la manifestación artístico-literaria que se desarrolla dentro del proceso socio-cultural de las sociedades griegas antiguas. Agrupa una gran cantidad de obras (epopeyas, poemas líricos, tragedias, comedias) que son la base de la tradición literaria en Occidente. El hecho de que esta etapa del proceso literario sea definida como clásica, se debe a dos de sus acepciones, pues el DRAE define lo *clásico* como el periodo de mayor plenitud de una cultura, de una civilización, etc., así como lo dicho de un autor o de una obra que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia. En ese sentido, el Clasicismo griego, por su calidad y originalidad, va a ser el modelo o paradigma de las posteriores tendencias literarias: Medievalismo, Renacimiento, Barroco, etc.

3▸ Características

3.1. Equilibrio entre expresión y contenido

La literatura, como toda manifestación semiótica, no deja de tener la bipolaridad entre significado y significante. A esta dicotomía se le conoce tradicionalmente como *fondo* y *forma*, las cuales no pueden ser separadas sin caer en la arbitrariedad. Sin embargo, en términos de Louis Hjelmslev, en la actualidad es preferible emplear los conceptos de *contenido* (riqueza semántica de la obra) y *expresión* (estilo o conjunto de estrategias lingüístico-discursivas de la obra). Su separación puede realizarse convencionalmente y sobre todo para establecer si entre ellos hay armonía, como fue justamente la búsqueda de los clásicos griegos. Por ejemplo, sería inarmónico que una tragedia de un gran tema heroico presente un lenguaje vulgar y descuidado o, de la misma manera, que una obra de tema superficial use un lenguaje elegante y recargado.

3.2. Sentido de unidad

El sentido de unidad se relaciona profundamente con la primera característica, ya que la armonía entre expresión y contenido connota la presentación de una obra escrita pulcramente, con una clara búsqueda de belleza, y deja de lado aspectos fragmentarios, altisonantes o disímiles, además de un desarrollo del tema didáctico y moralizante. Tenemos como ejemplo las bellas fábulas de Esopo.

3.3. HUMANIZACIÓN DE LOS DIOSES

Si bien es cierto que la vida de los hombres estaba regida por la voluntad de los dioses, estos eran concebidos y caracterizados a partir de rasgos humanos, tanto en lo físico como en la conducta, en los sentimientos y en los pensamientos. Esto se debía a que buscaba acercar las actividades humanas al culto a los dioses.

Zeus, considerado el padre de los dioses en la cultura griega clásica.

Las divinidades griegas están antropomorfizadas en la medida en que presentan rasgos humanos: comen, beben, viven en casas –en el Olimpo–, se casan y tienen hijos, y hasta sufren heridas, como el suceso en que el griego Diómedes hiere a Afrodita y a Ares. Es común observar en los dioses ciertos defectos humanos: la vanidad de Afrodita, las infidelidades de Zeus, los celos de Hera, entre otros.

3.4. CULTO AL CONOCIMIENTO

"Que no entre a este lugar quien no sepa geometría", estaba escrito sobre la puerta de la Academia fundada por Platón. Claro que la mención a esta rama de la matemática actúa como una especie de sinécdoque, pues la geometría viene a reemplazar el conocimiento en general. En las obras griegas podemos observar una gran erudición por parte de los escritores en el manejo de los temas, en general, relacionados a sus mitos y a sus creencias.

3.5. BASE MITOLÓGICA

No hay obra griega clásica que no presente, en mayor o menor medida, alusiones a su mitología. Dioses como Zeus, Atenea, Afrodita, Dionisos, entre otros, así como héroes y personajes de la talla de Aquiles, Edipo, Odiseo, Heracles, y muchos más, aparecen en epopeyas, tragedias, comedias, etc., debido a una razón fundamental: en la Grecia antigua, la obra de arte no tenía una función únicamente estética, sino que estaba íntimamente ligada a sus actividades cotidianas –el trabajo, las festividades, las competencias atléticas–, pero sobre todo al culto a los dioses. El ejemplo más claro es la tragedia, la cual se origina del culto al dios Dionisos.

3.6. DIDACTICISMO

Las obras literarias también cumplían la función de educar al pueblo, aunque no a todos en general. No olvidemos que nos encontramos ante una época de esclavismo, así que esta gran masa de esclavos no tenía ningún derecho ni privilegio, y menos aún a la educación, pues eran vistos como cosas y no como hombres. En general, la educación era para los hombres libres de Grecia.

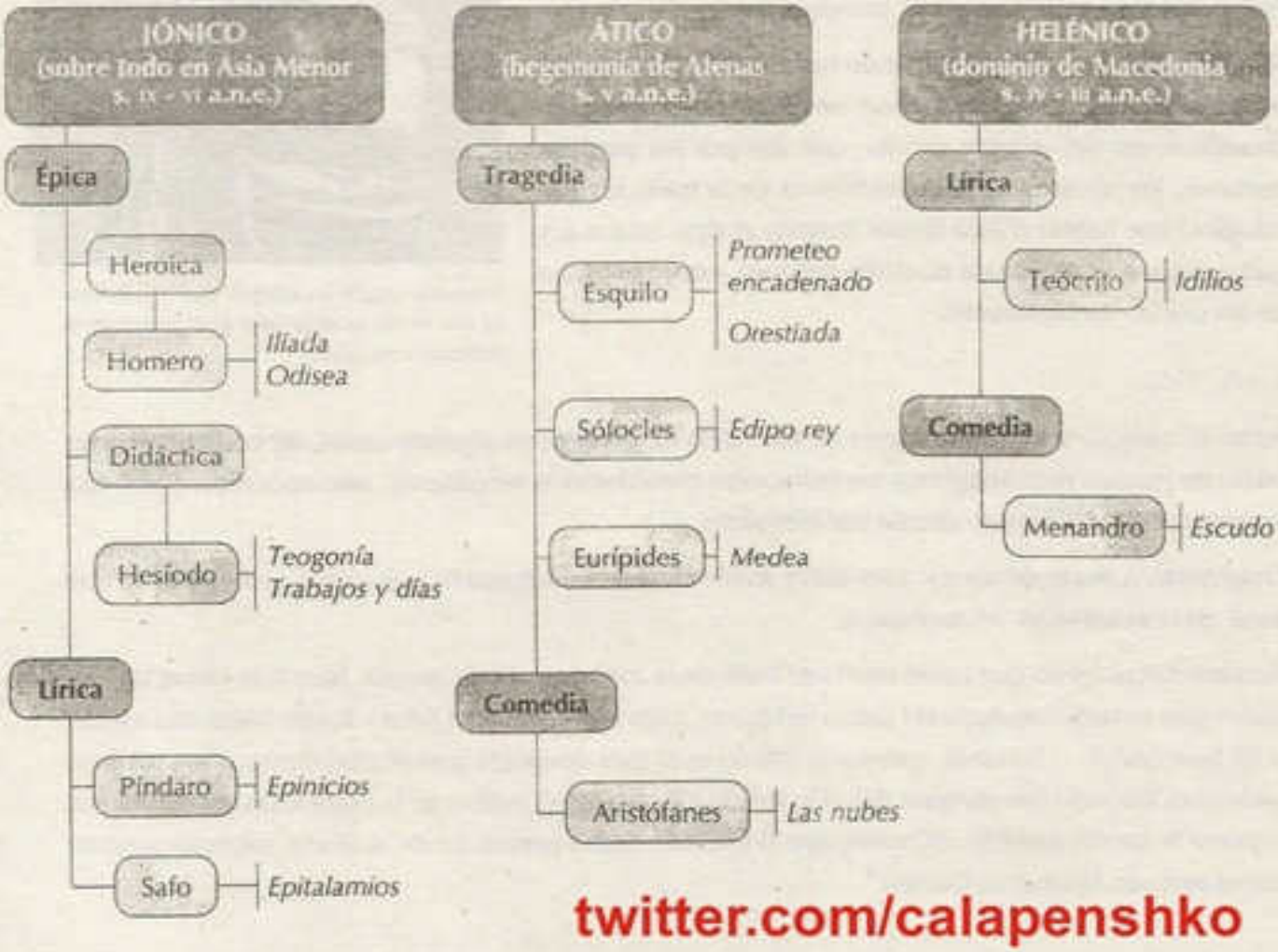
Una fuente básica de la educación en Grecia antigua fueron los poemas homéricos, pues a los jóvenes se les inculcaba los valores de los héroes de la *Ilíada* y de la *Odisea* (la nobleza de Héctor o la astucia de Odiseo, por citar algunos ejemplos). También en la tragedia griega encontramos esta función didáctica, mas en realidad como una especie de sometimiento: enseñaban al hombre que

su destino estaba predeterminado por los dioses, en especial por las Moiras[1], motivo por el cual no podían cambiarlo y debían aceptarlo pasivamente. En ese sentido, lo didáctico en la Grecia clásica se orientó a la represión y no a la liberación de las conciencias.

3.7. FATALISMO

Hemos reflexionado un poco en el anterior párrafo sobre el destino o *hado* griego. Generalmente, eran las Parcas o Moiras las encargadas de determinarlo. A partir de ello, el hombre griego tenía la concepción de que su destino era ineludible. Eso lo observamos a lo largo de las obras: Aquiles, vencedor de Héctor, ya sabía que iba a morir en Troya; Edipo quiso escapar a su destino y no hizo más que acercarse a él y cumplirlo. Este fatalismo (el cual se manifiesta con el uso de una técnica: la anticipación) es, entonces, un claro ejemplo de la profunda religiosidad en las obras griegas.

4▸ PERIODOS



twitter.com/calapenshko

1 También conocidas como Parcas o Keres, hijas de la Noche y de Eris: Cloto, Láquesis y Átropo, "conceden a los mortales, cuando nacen, la posesión del bien y del mal y persiguen los delitos de hombres y dioses" (Hesíodo. *Obras y fragmentos*. Trad. Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos, 2000, p. 20).

5. La epopeya clásica

Si bien la épica griega tuvo antecedentes para su formación –por ejemplo, se le ha vinculado con las tradiciones mitológicas persas y con el poema de Gilgamesh–, su principal aporte es el nivel de síntesis entre estos antecedentes y su particular proceso histórico-cultural. Ello se evidencia en la obra de sus grandes poetas épicos, principalmente Homero, quien reflejó en sus obras las hazañas de héroes que representaban los valores tradicionales de un pueblo, además de incluir otros personajes, como los dioses y elementos fantásticos.

5.1. Homero

¿Existió Homero? ¿Él es el autor de la *Ilíada* y la *Odisea*? Estas son solo dos de muchísimas preguntas, pero en todo caso sí son las centrales acerca de la polémica y discusión generada por la tradición homérica a los largo de los siglos. Toda esta problemática de la investigación literaria es conocida comúnmente como la *cuestión homérica*.

Homero (según un antiguo dialecto jónico: *el que no ve*) es el primer gran poeta de la literatura mundial.

En todo caso, hay algo en lo que no hay duda: la tradición le ha dado un lugar destacado a este aedo (poeta popular, sin conocimiento del registro escrito, que iba por los pueblos narrando los sucesos de grandes héroes de la tradición mitológica) que habitó el Asia Menor durante el siglo VIII a.n.e. y que es considerado, hasta nuestros tiempos, como el padre de los poetas en Occidente.

5.1.1. Vida

Sobre su vida, lo difundido a través de los siglos ha partido, en algunos casos, de conjeturas, y en otros, de manuscritos antiguos y no todos ellos considerados verdaderos, sino apócrifos, como esa supuesta *Vida de Homero* escrita por Herodoto.

En general, a pesar de los escasos datos sobre su vida, la influencia que tuvo en su época –y que tiene en la actualidad– es innegable.

Homero fue un aedo que nació en el territorio de la Jonia, en el Asia menor. Han sido varias las ciudades que se han disputado ser patria del poeta, tales como Mileto, Quíos –donde hubo una escuela de homéridas– o Esmirna, aunque la última es la más aceptada a través del tiempo. Su supuesto padrastro, llamado Femio, sería quien lo habría iniciado en el cultivo de la poesía. De ser eso cierto, el poeta le habría rendido un homenaje al incluirlo como personaje de la *Ilíada*, específicamente como aedo en la casa de Odiseo.[2]

2 Revise el capítulo I de la *Odisea*.

Sobre su nombre también existen diversas hipótesis. Las antiguas y modernas artes de interpretación no han podido aclarar el significado de su nombre: ciego, acompañante, huésped, consejero, compilador, etc. La mayoría, sin embargo, asume que su verdadero nombre fue Melesígenes, pues nació a orillas del río Meles, y que con el tiempo fue llamado Homero, que en uno de los antiguos dialectos del jónico significaba ciego por la condición en la que quedó en sus años de madurez.

El poeta difundió las hazañas de los grandes héroes mitológicos en los diferentes pueblos del Asia Menor. Tras su muerte, los rapsodas que vinieron continuaron con su legado pues no fue el primero, pero sí el que mejor sintetizó la tradición épica griega, iniciada siglos antes.

5.1.2. La cuestión homérica

La *cuestión homérica* es el cúmulo de polémicas y debates en torno a la existencia del poeta y a la creación de la *Ilíada* y de la *Odisea* a lo largo de los siglos. Veamos cómo ha sido entendido este proceso de la investigación literaria:

> [...] Eruditos y artistas se afanaron en distinguir del gran cúmulo de poesías, aquello que pertenecía propiamente a Homero. Así nace la llamada "cuestión homérica", que, por la gran cantidad de problemas que presenta y por las ciencias que se han ocupado de ella, ha podido ser llamada con razón [...] "el problema de los problemas".[3]

A continuación, trataremos de resumir en lo posible algunas de las principales ideas que se han dado sobre este campo de la tradición intelectual.

La Antigüedad

Los poemas tienen su origen en la tradición oral, aunque algunos proponen que ya en el contexto del poeta se habría dado el descubrimiento de la escritura alfabética –entre los años 870 y 750 a.n.e.– y que quizá Homero habría sido el primero que supo sacar todo el partido posible de los nuevos métodos de composición poética[4]. Sin embargo, la tradición afirma que tanto la *Ilíada* como la *Odisea* recién fueron llevadas al registro escrito por encargo del legislador ateniense Solón (638-558 a.n.e.) y que luego Pisístrato (607-527 a.n.e.) y sus hijos mandaron redactarlas a un grupo de sabios –los *pisistrátidas*–.

Durante el periodo helenístico, en Alejandría se concentraron varios eruditos –Zenódoto de Efeso, Aristófanes de Bizancio y Aristarco de Samotracia como los más destacados– que comentaron los poemas y los dividieron en los 24 cantos que actualmente conocemos. Durante esta época se discutió mucho sobre la tradición homérica, e incluso aparecieron los primeros que comenzaron a poner en tela de juicio la existencia del poeta.

La Edad Media

Durante esta época prevaleció la comparación entre Homero y Virgilio: al segundo se le dio una mayor validez en cuanto a los cánones de belleza, armonía y unidad, mientras que el primero quedó un tanto relegado, a pesar del gran homenaje del poeta florentino Dante, quien lo coloca en el Limbo de su *Divina comedia* como "príncipe de la épica".

---

3 Cfr. PALLI BONET, Julio. "Estudio preliminar" en *Homero: Iliada*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1979, p. 13.

4 Cfr. Loc. cit.

Los tiempos modernos

Durante el Renacimiento, y con el resurgimiento de los estudios clásicos en Italia, Homero vuelve a ser centro de atención. Sin embargo, en el siglo XVII, y con el auge del Clasicismo francés, no solo se vuelve a discutir la existencia del poeta, sino incluso la calidad de los poemas. Por ejemplo, Francois Hédelin, abate de Aubignac, aseguró en su obra *Conjectures académiques ou dissertation sur l'Iliade* (1715) que las dos epopeyas eran una simple compilación de pequeños cánticos debidos a diversos autores.

La crítica más influyente desde fines del siglo XVIII hasta las primeras décadas del XIX fue hecha por el alemán Federico Augusto Wolf, quien en su obra *Prolegomena ad Homerum* (1795) niega la existencia del aedo, además de hacer por primera vez un estudio científico de las irregularidades en ambos poemas. Se sostiene que la *Ilíada* y la *Odisea* son agregados de pequeños cantos de diferentes poetas, como lo prueban las contradicciones que ofrecen algunas rapsodias de la *Ilíada* entre sí y el hecho de no haber existido la escritura en tiempo de Homero, lo cual hace imposible la concepción de tan largos poemas y su recitación de memoria. Esta posición es conocida como antiunitaria o negativa.

Frente a esta propuesta, surge otra de carácter unitario como respuesta a la negación del poeta. Sus defensores sostienen la existencia de Homero y la unidad de sus dos poemas que compuso.

Podemos resumir esta polémica presentando los tres planteamientos más serios que se han hecho sobre la génesis de ambos poemas:

a. La hipótesis de la ampliación o evolución (G. Hermann): los poemas antiguos habrían crecido hasta alcanzar la extensión de las epopeyas que ahora tenemos por medio de interpolaciones y ampliaciones sobre un núcleo inicial, un *Ur-Ilias* y un *Ur-Odisea*. Han defendido esta teoría estudiosos como Leaf, Jebb, Rohde, Cauer, Finsler, etc.

b. La teoría de la colección de cantos sueltos (C. Lachmann): según ella, debió preceder a la epopeya un período con poesía de aventuras, baladas o canciones aisladas, que Lachmann creyó poder distinguir en la *Ilíada* y así separó 18 pequeños cantos.

c. La teoría de la compilación (Kirchoff): se plantea que las epopeyas homéricas no se descomponen en pequeñas canciones, sino que se remontan a extensas composiciones épicas. Por ejemplo, en la *Odisea* se distinguieron tres poemas originariamente independientes: un antiguo Nostos, la exposición de aventuras y hechos de Odiseo y la Telemaquia.[5]

La discusión sobre Homero continúa. Incluso se ha investigado a cantores populares de Europa del Este, y se ha demostrado que se pueden retener miles de versos empleando recursos estilísticos tales como fórmulas dialectales y repeticiones, como se evidencian en la *Ilíada* y la *Odisea*. Lo que está fuera de debate, en todo caso, es la enorme influencia que estos poemas han tenido y tienen en el proceso de la literatura mundial.

5 PALLI BONET: Ob. cit., pp. 14-16.

5.2. *ILIADA*

5.2.1. Información preliminar

Aquiles es el protagonista de la *Iliada*. Semidios, destaca por su fortaleza y dureza de corazón.

Para comprender con mayor profundidad este poema, debemos recordar algunos sucesos de la mitología que anteceden a la historia del mismo.

La diosa Eris (la Discordia), aborrecida por los dioses y los hombres, no fue invitada a la boda del mortal Peleo y la diosa oceánida Tetis (padres de Aquiles), la cual iba a ser celebrada en el Olimpo. Ello motivó la ira de Eris, además de su venganza. Entonces, la diosa apareció de súbito en la boda y dejó una manzana de oro con una nota que decía: "Para la más bella". Esta manzana fue disputada por las diosas Hera, Atenea y Afrodita, quienes solicitaron el concurso de Zeus para que sea juez en este litigio. Él no aceptó, así que ellas eligieron al varón más bello, el troyano Paris, para que solucione este conflicto. Cada diosa le ofreció algo para inclinar su elección:

> Hera le ofrecía, a cambio de ser la elegida, el poder y Atenea, la sabiduría. Pero Afrodita ganó el certamen al ofrecerle la mujer más bella del mundo: Helena de Esparta. Paris raptó a Helena, lo cual provocó el arribo de un ejército griego a Troya, en la costa asiática del estrecho de los Dardanelos.[6]

Helena era esposa del rey Menelao, así que este, afrentado por el troyano a quien recibió como huésped, llama a Agamenón (su hermano mayor) y ambos convocan a los diferentes reyes griegos para que junten sus ejércitos a fin de luchar contra el pueblo del raptor. Así se inicia la guerra de Troya, pero en la realidad se sabe que la guerra se debió a cuestiones de dominio político-económico, tales como el comercio entre pueblos, la apropiación y la explotación del bronce, además de la conquista estratégica del lugar, entre otros factores:

5.2.2. Características formales

Oralidad

La génesis de la *Ilíada* –y de la *Odisea*– está en el arte de los aedos, quienes narraban las hazañas de héroes y de dioses a través de los pueblos. Luego, esta tradición oral fue llevada al registro escrito para que no se pierda; sin embargo, no olvidemos que bajo esta trascripción está el carácter oral de los poemas de Homero, es decir, siglos de tradición y de difusión de sus famosas epopeyas.

Estructura

Durante el periodo alejandrino, tanto la *Ilíada* como la *Odisea* fueron divididas en 24 cantos o rapsodias. Esta separación no solo se debe a motivos literarios, sino que también influyeron factores de difusión y comercio:

---

6 VIDAL-NAQUET, Pierre. *El mundo de Homero*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 9.

> Esta división, acentuada por Aristarco, el principal autor de la depuración y de la fijación del texto, nos da una falsa idea de la composición primitiva de las epopeyas homéricas, así como de su naturaleza, pues no fue hecha por episodios, o sea atendiendo al argumento, sino procurando distribuir los versos en forma que facilitara la escritura y la venta por rollos o volúmenes de similar extensión. En esta parcelación cuantitativa, los versos fueron agrupados en tantos libros cuantas eran las letras del alfabeto griego de la época, o sea, veinticuatro. De ahí que las partes recibieran el nombre de letras; luego los romanos las llamaron libros y los modernos las han llamado cantos o rapsodias.[7]

Uso del verso hexámetro

Es el metro de ambas epopeyas y ha sido producto de una larga evolución. Es un verso formado por seis pies o medidas (*hex* significa seis en griego y *metron*, medida). Cada pie está compuesto por una medida larga y dos breves (que constituyen un dáctilo[8]) o dos largas (un espondeo[9]). Para una mayor claridad, diremos que estas medidas son en la lengua de Homero lo que son las sílabas en el español, con la diferencia de que estas se distinguen por la intensidad de voz o acento, mientras que los pies se diferencian por su extensión en la pronunciación –en largas o breves–. Los hexámetros de Homero constan generalmente de cuatro dáctilos y de dos espondeos o bien de tres dáctilos y tres espondeos. La *Ilíada* está compuesta por aproximadamente más de 15 mil versos hexámetros.

La lengua

No olvidemos que en el territorio de Jonia o Asia Menor –donde el poeta nació y difundió sus poemas– se hablaba no uno sino diversos dialectos del jónico, los cuales eran muy distintos entre ellos. La lengua de Homero fue una lengua artificial que el poeta creó al combinar rasgos estilísticos y lingüísticos de diferentes dialectos, y por ello no era hablada por ningún pueblo en particular, pero sí tenía la capacidad de ser entendida por los diferentes lugares por donde el poeta iba narrando las grandes hazañas de los héroes mitológicos.

Las comparaciones

Los símiles, tanto en breves frases como en extensos fragmentos del poema, son constantes en ambas epopeyas y fueron empleados como recurso mnemotécnico para poder recordar la enorme información con la que contaba el poeta. Estas comparaciones eran, generalmente, entre personajes y hechos con elementos de la naturaleza. Veamos un ejemplo:

> Aquiles, vástago de Zeus, dejó su lanza arrimado a un tamariz de la orilla; saltó al río, **cual** si fuese una deidad, con solo la espada y meditando en su corazón acciones crueles; y comenzó a herir a diestro y a siniestro: al punto levantose un horrible clamoreo de los que recibían los golpes, y el agua bermejeó con la sangre. **Como** los peces huyen del ingente delfín, y, temerosos, llenan los senos del hondo puerto, porque aquel devora a cuantos coge, **de la misma manera**, los teucros iban por la impetuosa corriente del río y se refugiaban, temblando, debajo de las rocas.[10]
>
> (Los resaltados son nuestros)

---

7 FERRERO, Raúl. *Los poemas homéricos*. Lima: Editorial Universo, 1946, pp. 10-11.

8 Dáctilo: pie de la poesía griega y latina, compuesto de tres sílabas, la primera, larga, y las otras dos, breves. En la métrica española, pie formado por una sílaba tónica y dos átonas.

9 Espondeo: pie de la poesía griega y latina, compuesto de dos sílabas largas.

10 Homero: *Ilíada*. Trad. Luis Segalá Estalella. Barcelona: Editorial Bruguera, 1979, pp. 371-372.

Los epítetos complejos

Recordemos que los epítetos son adjetivos que dan una cualidad inherente al sustantivo que califican. En los poemas homéricos observamos una profusa cantidad de epítetos, empleados también como recurso mnemotécnico y estilístico, pero que se naturalizan en el mundo representado del poema: así, expresiones como "negras naves" o "negra sangre" parecerían a primera vista no ser epítetos –pues la sangre no es negra, así como tampoco todo barco es negro–. Sin embargo, en el universo espacio-temporal de la epopeya se presentan estos elementos con tales características en forma constante, con una evidente intención poética. Por ello podemos considerarlos como epítetos.

Hay, además, otra clase de epítetos: las locuciones o epítetos complejos, que son frases invariables que caracterizan a los personajes –dioses y héroes– a lo largo de la obra.

EPÍTETOS MÁS RESALTANTES

- **Zeus**
  El que amontona las nubes
- **Aquiles**
  El de los pies ligeros
- **Odiseo (Ulises en latín)**
  El fecundo en astucias
- **Briseida**
  La de sonrojadas mejillas
- **Atenea**
  La de ojos de lechuza
- **Héctor**
  El de tremolante casco
- **Agamenón**
  El de cara de perro
- **Hera**
  La de níveos brazos

Narración lineal

Los sucesos que conforman la trama de la *Ilíada* se presentan cronológicamente ordenados, motivo por el cual podemos afirmar que predomina la linealidad en el tiempo de la historia.

Narrador omnisciente

Un narrador omnisciente es aquel que se encuentra fuera de la diégesis o mundo representado, es decir, no se presenta como personaje; sin embargo, tiene conocimiento profundo y total de todo de lo que acontece, así como de los pensamientos y sentimientos de los personajes. Ese es el tipo de narrador que aparece en la *Ilíada*.

Lenguaje formular

La lengua de Homero fue artificial en la medida en que no era hablada por un grupo humano determinado, sino que presentaba más bien una mixtura de distintos dialectos. Además, se empleaban recursos –tales como símiles y epítetos– para poder recordar momentos específicos de la epopeya y así el poeta pueda continuar con el canto de la misma. Igualmente, en todo el poema encontramos fórmulas –de saludo, de invocación a los dioses antes de luchar contra un rival, etc.– propias de la idiosincrasia griega clásica y que cumplen también una función mnemotécnica, así como muestran en forma explícita los rasgos culturales y religiosos del pueblo griego.

Uso de anticipaciones

En las características generales hemos analizado cómo los griegos creían en la predestinación. Por ello, en la *Ilíada* –y en general en las obras griegas clásicas– se emplea el recurso de la anticipación, que es la mención de un hecho aún no sucedido –y que quizá no acontece en la obra–, pero que tiene que realizarse en algún momento, pues el destino del hombre ya está preestablecido:

> Tetis [a Aquiles].- ¡Ay, hijo mío! ¿Por qué te he criado, si en hora aciaga te di a luz? ¡Ojalá estuvieras en las naves sin llanto ni pena, ya que tu vida ha de ser corta, de no larga duración! Ahora eres juntamente de breve vida y el más infortunado de todos.[11]
>
> (El agregado es nuestro)

En este fragmento, la diosa Tetis, madre de Aquiles, lamenta la futura muerte de su hijo. Ese era su destino: morir en Troya. Y si bien esto no acontece en la *Ilíada* –pues al final de la misma Aquiles aún sigue vivo–, se presenta como una anticipación de lo que ya estaba escrito en el destino del héroe griego.

En la pintura de Benjamin West, Tetis le entrega a su hijo Aquiles la armadura que Hefesto le confeccionó.

Las descripciones

En este poema –así como en la *Odisea*– hay una cantidad enorme de descripciones de personajes, escenarios, objetos, etc. En el caso de la *Ilíada*, las dos descripciones más extensas y famosas son: a) la del catálogo de las naves, antes de que se retome la batalla contra los troyanos, y b) la de la armadura de Aquiles. La sola descripción del escudo toma varias páginas. Aquí un fragmento:

> El dios puso al fuego el duro bronce, estaño, oro precioso y plata; colocó en el tajo el gran yunque, y cogió con una mano el pesado martillo y con la otra las tenazas.
>
> Hizo lo primero de todo un escudo grande y fuerte, de variada labor, con triple cenefa brillante y reluciente, provisto de una abrazadera de plata. Cinco capas tenía el escudo, y en la superior grabó el dios muchas artísticas figuras, con sabia inteligencia.
>
> Allí puso la tierra, el cielo, el mar, el sol infatigable y la luna llena; allí las estrellas que el cielo coronan, las Pléyades, las Híades, el robusto Orión y la Osa, llamada por sobrenombre el Carro, la cual gira siempre en el mismo sitio, mira a Orión y es la única que deja de bañarse en el océano [...][12]

5.2.3. Temas

Principal: La cólera de Aquiles

Esta disposición de su carácter se manifiesta en varios pasajes de la historia, pero destaca nítidamente en dos: cuando es afrentado por el rey Agamenón, quien le quita a su cautiva Briseida, y cuando su amigo Patroclo es asesinado por Héctor. En ambos casos, se desencadena una actitud determinante para los acontecimientos en la obra: en la primera, su renuncia a seguir batallando,

11 Ibídem, p. 47.

12 Ibídem, pp. 342-343.

que permite a los troyanos tomar ventaja durante ciertos momentos; en la segunda, la decisión del héroe de regresar a la batalla, lo que, de alguna manera, decide la futura suerte de Troya. Podemos afirmar, entonces, que esta cólera es el principal motor de las acciones centrales en esta epopeya.

Secundarios

- El destino. Según la concepción de los griegos, el cumplimiento del sino es inexorable. Es lo que sucede con Patroclo y a Héctor: su destino era morir en determinadas circunstancias.
- La amistad. Se alude básicamente a la relación entre Aquiles y Patroclo, así como al sufrimiento del primero al enterarse de la muerte de su compañero de infancia.
- La venganza. Este tema es relevante porque determina del desenlace de la obra. Es aquella que acomete Aquiles al enterarse de que Héctor mató a su amigo.
- La vida como una lucha constante. En un contexto de la guerra, es lógico que la vida sea vista como una secuela de luchas donde el hombre debe mostrar su valor en la supervivencia.
- La muerte. Debido, en mayor medida, al contexto de la guerra.
- La necedad. Sobre todo en el caso de Agamenón, al no querer devolver a la sacerdotisa Criseida a su padre, lo cual inicia el conflicto en la obra.
- La valentía. La cual se manifiesta en los guerreros que batallan, tanto griegos como troyanos.
- La exaltación de la nobleza. Pues se exalta a reyes y a príncipes. No hay un solo personaje de extracción popular que sea relevante, debido al carácter clasista de la epopeya.

3.2.4. Personajes

ZEUS (Padre de los dioses)	
Divinidades a favor de los griegos: • Hera • Atenea • Hefesto	**Divinidades a favor de los troyanos:** • Apolo • Ares • Afrodita

	GRIEGOS	TROYANOS Y ALIADOS
SEMI-DIOSES	• Aquiles	• Eneas • Sarpedón
HUMANOS	• Agamenón, Menelao (Atridas) • Ulises • Diómedes • Patroclo • Ayax Telamón	• Príamo (rey) • Héctor • Paris

5.2.5. Resumen

El poema empieza con la invocación a la musa de la épica para que cante a través del poeta las desgracias ocasionadas por la ira de Aquiles.

La historia inicia en el décimo año de la guerra de Troya, debido al rapto de Helena, esposa de Menelao, por parte de Paris. Este hecho provocó que Menelao acuda a Agamenón, su hermano, rey de los griegos, quien convoca a un gran ejército para destruir Troya.

En plena guerra, Agamenón tenía cautiva a Criseida. Su padre, Crises, sacerdote de Apolo, le pide al rey que se la devuelva, pero Agamenón lo rechaza de manera humillante. Este hecho provoca que el dios Apolo tome represalias y ocasione una terrible peste que diezma al ejército griego. Ante esta situación, Aquiles convoca una reunión con los griegos y el adivino Calcas explica las razones de la furia de Apolo. Indignado, Aquiles insulta a Agamenón y le exige que devuelva a Criseida. El rey acepta devolver a Criseida, pero a cambio se queda con Briseida, la esclava de Aquiles. Esto provoca la primera cólera de Aquiles, quien decide retirarse de la contienda, no sin antes pedirle a su madre Tetis que hable con Zeus para que perjudique a los griegos.

Zeus, a través de un sueño, convence al rey Agamenón para que se anime a iniciar la batalla contra los troyanos y le promete la victoria. Emocionado, Agamenón convence a su ejército de iniciar la contienda. Paralelamente, los troyanos, al mando de Héctor, se preparan también para el enfrentamiento.

Cuando los dos ejércitos están a punto de iniciar las hostilidades, Paris, el hermano de Héctor, provoca a los griegos. Menelao, el esposo de Helena, acepta el desafío y Paris muestra cobardía. Cuando Menelao estaba a punto de matarlo, la diosa Afrodita lo envuelve en una nube y lo lleva a una habitación donde también es llevada Helena.

Debido a la huida de Paris, Agamenón exige el cumplimiento de lo pactado: la devolución de Helena. Los dioses se reúnen en el Olimpo para tomar una decisión sobre esto. Hera, muy indignada, exige a Zeus que permita que los aqueos (griegos) den muerte a Paris. Atenea, adversaria también de los troyanos, hace que Pándaro dispare una flecha contra Menelao, rompiéndose así el pacto y reanudándose las hostilidades. Los dioses toman partido por diferentes bandos.

Los grandes guerreros que animan la Ilíada: Menelao (rey griego), Paris (troyano), Diómedes (lucha contra dioses), Odiseo (astucia), Nestor (sabiduría), Aquiles (fuerza) y Agamenón (soberbia).

Por otro lado, Héctor reta a los mejores guerreros griegos. Menelao se ofrece, pero su hermano Agamenón se lo impide. Entonces Néstor hace un sorteo para determinar quién es el que se enfrentaría a Héctor. Echan las suertes y sale elegido Áyax de Telamón. Ambos luchan con violencia, pero son separados rápidamente por unos heraldos. Al final, los griegos construyen una gran muralla en sus playas, lo que causa la envidia del dios Poseidón. Zeus convoca una asamblea en el Olimpo y decide interrumpir los combates. Luego, desde las alturas, ordena que los troyanos persigan a los griegos. Hera y Atenea ayudan a los griegos, pero son detenidas por la diosa Iris. Al caer la noche, los triunfantes troyanos encienden muchas antorchas en su ciudad y en el campo. En una asamblea, los griegos discuten sobre la guerra y sobre Aquiles. Envían una embajada conformada por Odiseo, Áyax de Telamón y dos heraldos para convencerlo del retorno, pero el héroe no acepta. Posteriormente, Diómedes incita a los griegos a seguir luchando.

Después de un día, los griegos, al mando de Agamenón, reinician la batalla. Sin embargo, comienzan a tener notorios reveses: Odiseo es rescatado por Áyax y Menelao se salva de una muerte segura; caen heridos Agamenón, Odiseo y Diómedes.

Los griegos se protegen de Héctor tras la muralla, sin embargo, este consigue derribarla. Los troyanos se dividen en cinco falanges y persiguen a los griegos hasta sus propias naves. Hera y Poseidón ayudan a los griegos (Hera duerme a su esposo Zeus para que no observe la ayuda que les están brindando). Áyax arroja una roca a Héctor y lo deja fuera de combate temporalmente; de esto se valen los griegos y sacan nueva ventaja. Los troyanos huyen despavoridos ante esta nueva arremetida.

Zeus despierta y cuando se da cuenta de que había sido engañado por su esposa Hera se enfurece, la amenaza con horribles suplicios, pero ella lo tranquiliza y manipula a los otros dioses, quienes siguen apoyando a su bando preferido. Apolo reanima a los troyanos, quienes acorralan a los griegos. Estos se guarecen en sus naves y los troyanos planean incendiarlas.

Patroclo suplica a su amigo Aquiles para que vaya a socorrerlos. Este no acepta, pero envía a los mirmidones para que salven a los griegos. Al mando va Patroclo, quien recibe la armadura de su amigo. Patroclo entra en combate y tiene éxito porque los troyanos piensan que se trata del furibundo Aquiles. Entonces Apolo interviene: despoja a Patroclo de su armadura y, ya expuesto, Héctor le envainó la lanza en el vientre. Antes de morir, Patroclo le vaticina su muerte.

Ahora la pelea se da por la posesión del cadáver de Patroclo. Menelao logra defenderlo heroicamente; sin embargo, Héctor vuelve a tomarlo aprovechando que Menelao se había ido en busca de Áyax para contraatacar. Héctor le quita la armadura, se la pone y comienza a arrastrar el cadáver. Finalmente, Menelao, junto con Meriones, logra recuperar a Patroclo y llevarlo a campo griego.

Una terrible mezcla de odio y dolor invade el corazón de Aquiles al enterarse del destino de su mejor amigo. Tetis le promete una nueva armadura, la cual es hecha por el dios Hefesto. Aquiles piensa en retornar con furia al combate y así vengar a Patroclo.

La lucha final de la *Ilíada* se lleva adelante entre el griego Aquiles y el troyano Héctor. El primero representa la fuerza bárbara, el segundo, el amor a la patria y la familia.

Ya con nueva armadura, Aquiles organiza el retorno a la guerra. Mientras tanto, Zeus se reúne con los dioses y autoriza que apoyen al bando que quieran. Aquiles, por su parte, está dejando muerte y desolación a su paso. Los troyanos huyen al llegar el furibundo griego; unos se van a la ciudad y otros se ocultan en el río Janto. Aquiles arrasa con los que se han metido al río, y escoge doce muchachos de las principales familias troyanas para sacrificarlos en honor a Patroclo. El río Janto se enfurece ante tanta crueldad y encrespa sus aguas, atacando a Aquiles. Este pide ayuda a los dioses: Atenea y Poseidón calman al indignado río Janto.

Luego, Aquiles se dirige a Troya para buscar a Héctor, a quien finalmente encuentra. Lo persigue, pero no logra alcanzarlo. Entonces Atenea engaña a Héctor al transformarse en su hermano Deífobo y le da confianza para volver a la lucha. Aquiles hiere de muerte a Héctor y se encarniza con él, arrastrándolo por todo el campo de batalla. Desde lo alto, la familia de Héctor llora desconsolada el triste final del héroe troyano.

De esta manera, Aquiles satisface su furia arrastrando todos los días el cadáver de Héctor en torno a la tumba de Patroclo. Apolo protesta y exige a Zeus que haga algo, y este envía a Tetis para convencer a su hijo de entregar el cadáver a los troyanos. Iris le dice a Príamo que él mismo vaya a reclamar el cuerpo de Héctor, porque los dioses le ayudarán en su empresa. Príamo acepta y va a buscar a Aquiles; gracias a que Hermes duerme a los centinelas, el rey logra llegar a la tienda de Aquiles. Allí le suplica por los restos de su hijo. En un arranque de humanidad, Aquiles se los entrega al desconsolado padre. La obra termina en los funerales de Héctor.

▸▸ *ILÍADA*

(fragmento)

Aquiles. ¡Héctor! Cuando despojabas el cadáver de Patroclo, sin duda te creíste salvado y no me temiste a mí porque me hallaba ausente. ¡Necio! Quedaba yo como vengador, mucho más fuerte que él, en las cóncavas naves, y te he quebrado las rodillas. A ti los perros y las aves te despedazarán ignominiosamente, y a Patroclo los aqueos le harán honras fúnebres.

Con lánguida voz respondiole Héctor, el del tremolante casco:

Héctor. Te lo ruego por tu alma, por tus rodillas y por tus padres: ¡No permitas que los perros me despedacen y devoren junto a las naves aqueas! Acepta el bronce y el oro que en abundancia te darán mi padre y mi venerada madre, y entrega a los míos el cadáver para que lo lleven a mi casa, y los troyanos y sus esposas lo entreguen al fuego.

Mirándole con torva faz, le contestó Aquiles, el de los pies ligeros:

Aquiles. No me supliques, ¡perro!, por mis rodillas ni por mis padres. Ojalá el furor y el coraje me incitaran a cortar tus carnes y a comérmelas crudas. ¡Tales agravios me has inferido! Nadie podrá apartar de tu cabeza a los perros, aunque me traigan diez o veinte veces el debido rescate y me prometan más, aunque Príamo Dardánida ordene redimirte a peso de oro; ni aun así, la venerada madre que te dio a la luz te pondrá en un lecho para llorarte, sino que los perros y las aves de rapiña destrozarán tu cuerpo.

Contestole, ya moribundo, Héctor, el del tremolante casco:

Héctor. Bien te conozco, y no era posible que te persuadiese, porque tienes en el pecho un corazón de hierro. Guárdate de que atraiga sobre ti la cólera de los dioses, el día en que París y Febo Apolo te darán la muerte, no obstante tu valor, en las puertas Escéas.

Apenas acabó de hablar, la muerte le cubrió con su manto; el alma voló de los miembros y descendió al Hades, llorando su suerte, porque dejaba un cuerpo vigoroso y joven. Y el divino Aquiles le dijo, aunque muerto le viera:

Aquiles. ¡Muere! Y yo recibiré la Parca cuando Zeus y los demás dioses inmortales dispongan que se cumpla mi destino.[13]

5.3. *ODISEA*

Este poema, por su composición y por su temática, es posterior a la *Ilíada*. En esta epopeya, la narración se centra específicamente en un héroe de la guerra de Troya: Odiseo (Ulises en latín) y su retorno a Ítaca, su tierra natal, así como también el conjunto de peripecias que atravesó. Es tal la influencia de esta obra en el pensamiento occidental, que el término *odisea* ha quedado generalizado como todo viaje largo, en el que abundan las aventuras adversas y favorables al viajero.

Penélope, esposa de Odiseo, lo esperó veinte años. Engañó a los pretendientes tejiendo una mortaja y destejiéndola por las noches. Aquí tenemos *Penélope y los pretendientes* de John W. Waterhouse.

13 Homero: Ob. cit., pp. 396-399.

5.3.1. Información preliminar

La *Ilíada* termina en los funerales de Héctor. Sin embargo, Troya aún no había caído, a pesar de que había perdido a su principal defensor. ¿Qué sucedió después? Un conjunto de hechos que no aparecen en la *Odisea*, pero que han llegado a nosotros a través de la tradición mitológica y literaria, tanto griega como romana.

Muerto Héctor, la ciudad de Troya es asolada más que nunca por los guerreros griegos, motivados por su victoria, así como por el retorno de Aquiles al campo de batalla. Sin embargo, a pesar de ello, los muros de la ciudad levantada en Ilión aún eran infranqueables. El enfrentamiento entre griegos y troyanos continuó y, en una de las nuevas batallas entre ambos bandos, Aquiles, el asesino de Héctor, perdió la vida por medio de una flecha lanzada por Paris.

La tradición nos presenta diversas versiones. Sin embargo, la más aceptada es la de su muerte tras recibir el flechazo de Paris en su talón, que era su punto débil. Sin embargo, a pesar de que los griegos se quedaban ahora sin su mejor guerrero, no se dieron por vencidos. En esta nueva etapa de la guerra destaca la astucia de Odiseo, quien propone construir un enorme caballo de madera. Así, les haría creer a los troyanos que retornaban a sus casas y que dejaban el caballo como tributo para los dioses. Luego, este caballo sería llevado al interior de la ciudad por los mismos troyanos, sin saber que estaban causando su propia perdición: dentro de él estaban los principales guerreros griegos, quienes salieron durante la noche para abrir las puertas de la ciudad y dar pase el ejército griego.

La ciudad fue entonces tomada. La mayoría de troyanos murieron y otros pocos huyeron –como veremos en la *Eneida* de Virgilio–. Las mujeres y las riquezas fueron distribuidas, y Troya, finalmente, fue destruida. Sin embargo, si bien Zeus les había dado la victoria a los griegos, estos en general no tendrían un retorno tranquilo, sino todo lo contrario. Era su destino: Menelao se extraviaría mucho tiempo en el mar, su hermano Agamenón sería asesinado por su esposa al llegar a su reino, Áyax se volvería loco y, finalmente, moriría por retar a los dioses, entre otros casos. Sin embargo, el más peculiar destino le fue reservado a Odiseo, quien estuvo perdido en el mar diez años. Este conjunto de peripecias que padeció, así como su retorno a Ítaca, son relatados en el segundo gran poema de Homero.

5.3.2. Características formales

En general, las características de este poema son similares a las de la *Ilíada*, salvo algunas diferencias que veremos con más detalle:

Estructura

Esta epopeya está dividida en 24 cantos, rapsodias o libros. Sin embargo, observamos tres partes bastante diferentes a nivel temático. Esta es una de las razones por las que algunos investigadores piensan que la *Odisea* está conformada por una interpolación de tres poemas relativamente independientes. Esta estructura es:

- La telemaquia (cantos I-IV)
- Las aventuras de Odiseo (cantos V-XII)
- La venganza (cantos XIII-XXIV)

Uso del verso hexámetro

Presenta un poco más de 12 mil versos, lo que la hace una epopeya menos extensa que la *Ilíada*. Las características de los hexámetros son similares a los usados en el poema que lo precede.

La lengua

Es una mezcla de dialectos eólicos y jónicos que permitieron la formación de la lengua homérica.

Las comparaciones

Llamadas también símiles, cumplen las mismas funciones que en la *Ilíada*.

Los epítetos complejos

Se mantienen algunos, en el caso de los personajes que también han aparecido en la *Ilíada*, y surgen otros de personajes que aparecen en esta epopeya –como la fiel Penélope–.

Narración cíclica

Esta es la principal diferencia en relación con la *Ilíada*, aunque, hay que precisar, no podemos considerar que en toda la *Odisea* la narración es cíclica. Sin embargo, podemos realizar el siguiente análisis:

- La narración es lineal hasta el canto IX (el hecho de que se pase de las aventuras de Telémaco a las de Odiseo no significa que haya un cambio en el tiempo de la narración: cambia el personaje que guía la trama, pero se mantiene la linealidad temporal). En ese canto, el narrador-omnisciente nos cuenta que Odiseo se ha descubierto como tal ante los feacios, y está dispuesto a contarles todas sus aventuras marítimas.
- Es en este momento que Odiseo comienza a narrar sus peripecias; es decir, él pasa a ser el narrador protagonista. Esto permite que haya un retroceso en el tiempo a partir de sus reminiscencias (los cíclopes, la isla de Circe, las sirenas, etc.). En esta parte de la obra se cumple el recurso de la *narración cíclica* o *circular*, porque, luego de retroceder en el tiempo –las aventuras contadas por Odiseo–, volvemos a un punto al que ya se había llegado en el tiempo de la historia: la estadía de Odiseo en la isla de la ninfa Calipso.
- Luego de la narración a los feacios, el primer narrador (omnisciente) retoma el discurso y continúa relatando las posteriores aventuras de Odiseo –que vuelve a ser únicamente personaje–, retornando así a una linealidad temporal que se mantiene hasta el final de la obra. Este carácter circular de la narración en la *Odisea* se presenta sobre todo en la parte de las aventuras de Odiseo y no en toda la obra. Sin embargo, por una cuestión convencional, así como para oponerla a la *Ilíada*, se suele afirmar que en esta epopeya se desarrolla la llamada narración cíclica.

Narrador omnisciente

Ya analizamos que en la parte de las aventuras de Odiseo, es este mismo héroe quien se convierte en narrador –protagonista y en primera persona– al relatar sus propias peripecias.

Uso de anfibología

Este recurso estilístico cumple la misma función religioso-ideológica de reafirmar, en el hombre griego, la condición de que no puede escapar a su destino.

Predominio de aventuras

A diferencia de la *Ilíada*, donde lo que predominan son las batallas, en la *Odisea* las aventuras son diversas y transcurren en espacios distintos.

5.3.3. Temas

Principal

El tema principal es el nostos (viene del griego νοστος, que significa 'regreso') o retorno de Odiseo a Ítaca, así como el conjunto de peripecias que sufre para llevar a cabo su cometido. En este poema, la figura de Odiseo es la del héroe caído en desgracia por voluntad divina, aunque sin olvidarse de él totalmente, pues son los dioses quienes lo ayudan para que llegue a Ítaca (en especial Atenea), a pesar de que otros buscan más bien lo contrario (como es el caso de Poseidón). La *Odisea* representa a ese hombre que enfrenta la adversidad y que busca, a través de sacrificios y peligros, inmortalizar su nombre por medio del esfuerzo y la astucia.

Secundarios

- La venganza. Este tema es relevante porque determina el desenlace de la obra. Odiseo, frente a la ambición de los pretendientes por poseer su patrimonio a través del matrimonio con su mujer Penélope, a quien ya consideraban viuda, se venga de ellos y recupera su reino.
- La vida como un viaje constante. Tiene que ver con el contexto marcadamente comercial y viajero que se vivió por todo el Mediterráneo durante la época de producción de la obra: el hombre, frente a los peligros del mar, representa a la vez la vida humana como un conjunto de peripecias de las que podemos salir vencedores o vencidos.
- El destino. De acuerdo con la concepción de los griegos, el cumplimiento del destino es inexorable. Es lo que sucede con Odiseo, quien, a pesar de los diez años que estuvo perdido en el mar, tenía como destino regresar a Ítaca y a su trono.
- La muerte. Debido, en mayor medida, a la pérdida de los hombres de Odiseo en las diversas peripecias, así como la venganza final, es decir, la matanza de todos los pretendientes y sus sirvientes.
- La astucia. Es la principal cualidad de Odiseo, personaje más vinculado a la modernidad que el configurado en la *Ilíada*. Básicamente, Aquiles centraba su superioridad en su fuerza descomunal y bárbara, mientras que Odiseo apela, en la mayoría de los casos, al ingenio y, en particular, al poder de la palabra para convencer a los demás de acuerdo con sus intereses.

- La exaltación de la clase aristocrática. En este poema, al igual que en la *Ilíada*, se exalta a reyes y a príncipes, a los cuales se los relaciona con las características de las divinidades. Hay una mayor participación de personajes populares, en comparación con el poema anterior, pero siguen siendo secundarios y supeditados a las decisiones de sus amos.

A nivel temático, presenta tres partes:

Homero se encomienda invocando a Calíope, musa de la épica, para poder contar la historia de Odiseo. En una importante reunión, Atenea exhorta a los dioses para que permitan el retorno de Odiseo a su patria, quien lleva muchos años en la isla de la ninfa Calipso. La casa del héroe se encontraba prácticamente tomada por los pretendientes de Penélope, que no cesaban de dilapidar todo lo que encontraban a mano en hogar ajeno. Atenea toma la figura de un hombre llamado Mentor y aconseja a Telémaco, hijo de Odiseo, que no dude en viajar y buscar a su padre.

Antes de emprender su viaje, Telémaco se reúne en Ítaca con el pueblo, que le pide con urgencia un sucesor, ya que suponen a Odiseo muerto. Telémaco les pide su ayuda para sacar a los pretendientes de su casa, pues prácticamente están consumiendo todo el patrimonio de su padre, pero ellos no aceptan por temor. Estos pretendientes deciden entonces desaparecer al hijo de Odiseo, pero no lo logran por intermediación de la diosa Atenea. Telémaco, motivado por lo que le dijo Mentor (Atenea) y aferrado a la esperanza de encontrar al padre perdido, consigue por fin una nave y comienza el viaje hacia Pilos y Esparta.

Llega a la ciudad de Pilos y se entrevista con el rey Néstor, quien no conoce el paradero de su padre. Telémaco, lejos de desanimarse, viaja a Esparta, donde es recibido por Menelao y Helena. Menelao le cuenta que pudo arrebatar información al dios Proteo –a quien capturó en las aguas

del río Egipto o Nilo–, quien le mencionó el destino de diferentes héroes griegos, entre ellos su padre, quien estaría retenido en una isla por la ninfa Calipso. Telémaco, emocionado, se queda unos días en la casa del rey. Mientras tanto, los pretendientes –al mando de Antinoo– preparan cobardemente una emboscada para matar a Telémaco cuando regrese.

Las peripecias de Odiseo

Zeus envía a Hermes a la isla Ogigia para ordenar a la ninfa Calipso que deje marchar a Odiseo. La enamorada Calipso le promete de todo a Odiseo, hasta la inmortalidad, con tal de que se quede a su lado. Pero Odiseo decide marcharse, así que construye una balsa y emprende el regreso a su tierra. Sin embargo, este viaje no sería fácil, pues Poseidón recuerda que Odiseo había cegado al cíclope Polifemo, su hijo, y decide vengarse: agita las profundidades del mar y con terribles olas la nave es hundida y Odiseo se pierde entre las turbulencias del mar, y luego de un largo sueño recobra la conciencia en las playas del reino feacio. Allí es encontrado por la princesa de ese pueblo, Nausícaa, quien lo ayuda y lo lleva ante su padre, el rey Alcínoo, para que este pueda facilitarle su regreso a Ítaca. Sin embargo, al comienzo, el héroe aún no había sido reconocido por ellos.

Polifemo es un cíclope, hijo de Poseidón. Odiseo lo enceguece y genera la cólera del dios de los mares.

En casa del rey, se celebra una gran fiesta en honor del huésped. Mientras tanto, el aedo Demódoco cuenta a los presentes algunos sucesos de la toma de Troya. Odiseo entra en confianza, recuerda, se emociona, llora y finalmente revela su identidad ante la corte del rey Alcínoo, para luego relatarles su historia desde que salió de Troya. Cuenta su llegada a la isla de los lotófagos, donde tres de sus compañeros comieron loto y perdieron el deseo de regresar, por lo que tuvieron que llevárselos a la fuerza. Posteriormente, llegaron a la isla de los cíclopes, donde Polifemo devoró a muchos de sus hombres. A continuación, narra la forma como durmió al gigante gracias a su astucia: le invitó vino hasta emborracharlo y luego con una estaca le vació su único ojo. Además, se liberó de la furia de los otros cíclopes, pues cuando estos le preguntaron a Polifemo: "¿Quién te ha herido?", este les respondió desesperado: "Nadie ha sido quien me ha agredido" (Odiseo le dijo que así se llamaba), y los gigantes no le hicieron caso. Con esta astuta artimaña, Odiseo y los hombres que le quedaban lograron huir camuflándose debajo de las ovejas del cíclope. Allí empieza la cólera del dios Poseidón.

Odiseo también cuenta sobre su viaje hasta la isla de Eolo, quien le había entregado una bolsa de piel que contenía los vientos más violentos y que, lamentablemente, fue abierta por unos curiosos de su tripulación, lo cual provocó muchas tempestades. Luego de este hecho, tras seis días de navegación, llegaron a la isla de los Lestrigones, gigantes caníbales que devoraron a casi todos los compañeros de Odiseo. Además, narra todo lo que pasaron para huir y llegar a la isla de Ea donde vivía la hechicera Circe, quien se dedicaba a tejer un gran telar. Alrededor de la casa habitaban leones y lobos (que en realidad eran hombres víctimas de la hechicera), los cuales no eran peligrosos.

Cuando Odiseo llegó a la isla, mandó bajar a la mitad de la tripulación y se quedó en su barco. Circe invitó a los marineros a un banquete, y después los transformó a todos en cerdos con una vara. Euríloco, quien sospechaba una traición desde el principio, fue el único que logró escapar y avisó a Odiseo.Este partió al rescate de sus hombres, pero en el camino fue interceptado por Hermes, quien le dijo que se hiciese con algunas hierbas de moly para protegerse del mismo destino que el de sus hombres. Cuando Circe no pudo convertirlo en animal, Odiseo la obligó a devolver a sus hombres la forma humana.

Circe se enamoró de Odiseo, y prometió ayudarlo en su viaje de regreso a casa después de que él y su tripulación pasasen un año con ella en su isla. Circe sugirió a Odiseo que viaje al país de los muertos.

Odiseo desciende al Hades. Allí se encuentra con su madre y con varios compañeros de la guerra de Troya. Habla con Tiresias, quien le profetiza un difícil retorno a Ítaca. En su travesía tuvieron que liberarse del hechizo melódico de las sirenas. Para ello, Odiseo ordenó a sus hombres taparse los oídos con cera, excepto él, ya que quería oírlas y manda que lo aten a un mástil. Por otro lado, cuenta sobre todas las peripecias que tienen que pasar con Caribdis y Escila y su llegada a Trinacria, la isla del Sol, donde, pese a las advertencias de no tocar el ganado de Helios, los compañeros de Odiseo sacrifican varias reses, lo que provocaría la cólera del dios. Además, en su huida a la mar, Zeus les lanzó un terrible rayo que destruyó la nave, donde el único sobreviviente fue él. Finalmente, arribó a la isla de Calipso, la hermosa ninfa que lo retuvo por amor hasta que Zeus ordenó que lo dejara partir. Pero perseguido por la furia de Poseidón y su deseo de venganza, arribó a la tierra de los feacios, que era el lugar donde estaba.

La venganza de Odiseo

Al terminar su historia, Odiseo se durmió y el rey de los feacios ordenó a sus mejores navegantes que lo dejen en su patria.

Ya en Ítaca, aparece la diosa Atenea, quien lo disfraza de mendigo y le indica que continúe en compañía de su porquerizo Eumeo. Así lo hace, pero no revela su verdadera identidad a su sirviente. Mientras tanto, Telémaco había regresado a Ítaca y gracias a la intervención de la diosa logra eludir la trampa que habían preparado los pretendientes para matarlo. Luego va a casa de Eumeo, donde encuentra a su padre, lo reconoce y juntos planean una ejemplar venganza contra los pretendientes.

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

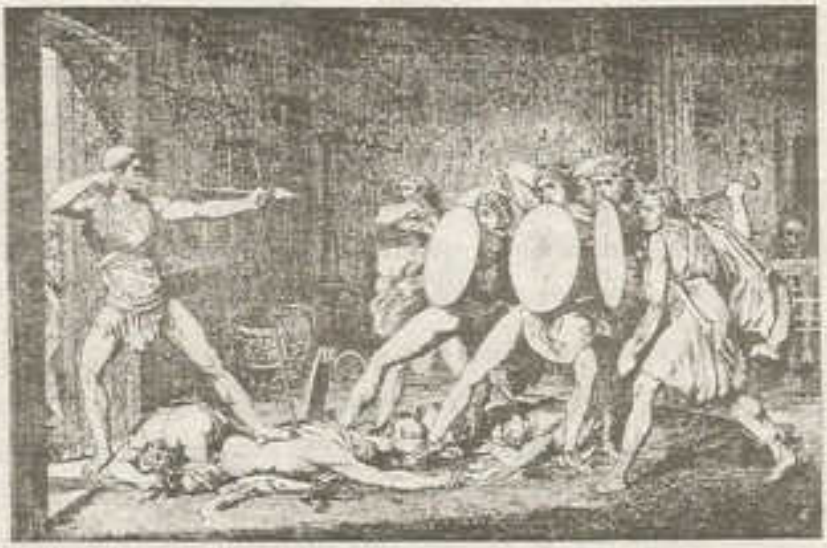
Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

Al día siguiente, Odiseo, disfrazado de mendigo, se encamina a su palacio. En la puerta se encuentra su fiel perro Argos, quien lo reconoce y muere. Odiseo entra al palacio y los pretendientes lo humillan y le hacen pelear con un vagabundo, llamado Iro, en son de burla. En un momento dado, Odiseo mantiene una larga conversación con Penélope, quien ordena a la criada Euriclea que lo lave. Así lo hace la criada y, al encontrar una antigua cicatriz que solo podía tener su amo, lo reconoce. Odiseo le pide absoluta discreción, y ella cumple.



Una vez en Itaca, Odiseo planea su venganza contra los pretendientes que invadieron su reino. En la imagen, grabado de Gustav Schwab.

Penélope promete a los pretendientes que se casará con aquel que consiga hacer pasar una flecha por los ojos de doce hachas alineadas. Nadie lo logra, solo el mendigo; los pretendientes protestan hasta que, se dan cuenta de que se trata de Odiseo, vuelto a su forma original por la diosa Atenea. Es así como empieza la masacre: Odiseo mata a Antinoo, jefe de los pretendientes, y finalmente, uno por uno, ajusticia al resto.

Odiseo aprovecha un momento de calma para presentarse ante Penélope, pero ella no logra reconocerlo. El héroe se entristece y para convencerla le describe su lecho conyugal. Este hecho es irrebatible, pues solo Penélope y Odiseo sabían que su lecho estaba construido sobre la base de un roble.

Finalmente, las almas de los muertos viajan al Hades, donde cuentan lo ocurrido a Agamenón y a Aquiles. Odiseo marcha donde su padre Laertes, que luego de ver su cicatriz lo reconoce como tal. Mientras tanto, los familiares de los pretendientes se juntan en asamblea y piden venganza por la muerte de los suyos. Entre los implicados (Odiseo, Telémaco, Laertes) y los deudos se desata una nueva lucha, que la inicia Laertes al matar al padre de Antinoo; sin embargo, la diosa Atenea interviene y anima a los itacenses a dar por terminada la lucha y llegar a un pacto de paz.

ODISEA

(fragmento)

Polifemo. Dame de buen grado más vino y hazme saber inmediatamente tu nombre para que te ofrezca un don hospitalario con el cual te huelgues. Pues también a los Cíclopes la fértil tierra les produce vino en gruesos racimos, que crecen como la lluvia enviada por Zeus; mas este se compone de ambrosía y néctar.

Así habló, y volví a servirle el negro vino: tres veces se lo presenté y tres veces bebió incautamente. Y cuando los vapores del vino envolvieron la mente del Cíclope, le dije con suaves palabras:

Odiseo. ¡Cíclope! Preguntas cuál es mi nombre ilustre, y voy a decírtelo; pero dame el presente de hospitalidad que me has prometido. Mi nombre es Nadie; y Nadie me llaman mi madre, mi padre y mis compañeros todos.

Así le hablé; y en seguida me respondió, con ánimo cruel:

Polifemo. A Nadie me lo comeré al último; después de sus compañeros, y a todos los demás antes que a él; tal será el don hospitalario que te ofrezca.

Dijo, se tiró hacia atrás y cayó de espaldas. Así, echado, dobló la gruesa cerviz y le venció el sueño, que todo lo rinde: le salía de la garganta el vino con pedazos de carne humana, y eructaba por estar cargado de vino. Entonces metí la estaca debajo del abundante rescoldo, para calentarla, y animé con mis palabras a todos los compañeros; no fuera que alguno, poseído de miedo, se retirase. Mas cuando la estaca de olivo, con ser verde, estaba a punto de arder y relumbraba intensamente, fui y la saqué del fuego; me rodearon mis compañeros, y una deidad nos infundió gran audacia. Ellos, tomando la estaca de olivo, la hincaron por la aguzada punta en el ojo del Cíclope; y yo, alzándome, la hacía girar por arriba. De la suerte que cuando un hombre taladra con el barreno el mástil de un navío, otros lo mueven por debajo con una correa, que asen por ambas extremidades, y aquel da vueltas continuamente, así nosotros, asiendo la estaca de ígnea punta, la hacíamos girar en el ojo del Cíclope y la sangre brotaba alrededor del caliente palo. Le quemó el ardoroso vapor párpados y cejas, en cuanto la pupila estaba ardiendo y sus raíces crepitaban por la acción del fuego. Así como el broncista, para dar el temple que es la fuerza del hierro, sumerge en agua fría una gran segur o una hacha que rechina grandemente, de igual manera rechinaba el ojo del Cíclope en torno de la estaca de olivo. Dio el Cíclope un fuerte y horrendo gemido, retumbó la roca, y nosotros, amedrentados, huimos; mas él se arrancó la estaca, toda manchada de sangre, la arrojó furioso lejos de sí y se puso a llamar con altos gritos a los Cíclopes que habitaban a su alrededor, dentro de cuevas, en los ventosos promontorios. Oyendo sus voces, acudieron muchos, quién por un lado y quién por otro, y parándose junto a la cueva, le preguntaron qué le angustiaba:

Los cíclopes. ¿Por qué tan enojado, oh Polifemo, gritas de semejante modo en la divina noche, despertándonos a todos? ¿Acaso algún hombre se lleva tus ovejas mal de tu agrado? ¿O, por ventura, te matan con engaño o con fuerza?

Les respondió desde la cueva el robusto Polifemo:

Polifemo. ¡Oh amigos! Nadie me mata con engaño, no con fuerza.

Y ellos le contestaron con estas aladas palabras:

Los cíclopes. Pues si nadie te hace fuerza, ya que estás solo, no es posible evitar la enfermedad que envía el gran Zeus; pero, ruega a tu padre, el soberano Poseidón.[14]

14 Homero: Ob. cit., pp. 183-185

6. Hesíodo

6.1. Vida

Hesíodo representa la épica didactica dentro del periodo jonico.

Lo que conocemos de este poeta beocio ha llegado a nosotros a partir de sus dos textos básicos: la *Teogonía* y *Trabajos y días*. De acuerdo con lo dicho por él mismo, nació en Ascra, pequeña aldea del Asia Menor y situada al pie del monte Helicón. Allí vivió durante la segunda mitad del siglo VIII a.n.e. Si bien este pueblo era pobre, estaba cerca de Tespias, que fue un centro cultural importante, y no lejos de Tebas. De padre comerciante, Hesíodo se dedicó al trabajo de la tierra, pero también participó en certámenes poéticos, desarrollados sobre todo en Tespias y adonde confluían cantores de distintos lugares de la Jonia griega (parece que continuando una actividad poética que había iniciado su padre). Incluso se menciona que la única vez que abandonó su aldea fue para participar en una competencia poética en Calcis, celebrada con motivo de los juegos fúnebres en honor de Anfidamante, donde obtuvo el primer premio, que fue un trípode dedicado por él a las diosas de Helicón. Esta experiencia ha quedado registrada en una obra conservada con el nombre de *Certamen*. Se menciona que entre los contrincantes se encontraba el mismo Homero.

6.2. Obras

A Hesíodo le debemos la primera sistematización rigurosa del origen y la descendencia de los dioses (*Teogonía*), así como también una exaltación poética y llena de referencias mitológicas de las actividades rurales del pueblo griego (*Los trabajos y los días*). Su obra, además de los poemas homéricos, es la base de la educación griega de los futuros siglos, así como del magisterio que ejerció en la época romana, y sobre todo en poetas como Ovidio y Virgilio. Además, se le atribuye también *El escudo de Heracles*, así como fragmentos de temática diversa.

6.3. *Teogonía*

El nombre de *Teogonía* parece haber sido atribuido por los eruditos alejandrinos (s. III a.n.e.) a la obra de Hesíodo. En este libro, el poeta presenta los mitos griegos, las genealogías y catálogos de nombres, desde sus orígenes hasta los dioses modernos –cuyo padre es el dios Zeus–, así como referencia a héroes y semidioses.

INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA A LA *TEOGONIA* DE HESÍODO

Si bien la obra de Hesíodo es uno de los referentes principales en cuanto al origen de las deidades y de los hombres, existe información dispersa que, en conjunto, conforma el extenso imaginario griego en torno a los dioses. Por ejemplo, Hesíodo no explica con detalle cómo es que se crea el hombre y la mujer; sin embargo, su origen puede deducirse de la vasta literatura griega. A continuación, se presenta la explicación del novelista Robert Graves, estudioso de los mitos griegos, en torno a la creación de los seres humanos.

Hombre

De la unión del Mar y sus Ríos nacieron las Nereidas. Pero todavía no había hombres mortales, hasta que, con el consentimiento de la diosa Atenea, Prometeo, hijo de Japeto, los formó a semejanza de los dioses. Para ello utilizó arcilla y agua de Panopeo en Fócide y Atenea les insufló la vida.

Otros dicen que el Dios de Todas las Cosas [...] hizo al hombre, quien, único entre todos los animales, alza su rostro hacia el cielo y observa el sol, la luna y las estrellas.

Mujer

Zeus [...] ordenó a Hefesto que hiciera una mujer de arcilla, a los cuatro Vientos que le insuflaran la vida y a todas las diosas del Olimpo que la adornaran. Y envió a esta mujer, Pandora, la más bella jamás creada, como regalo a Epimeteo, bajo la custodia de Hermes. Pero Epimeteo, a quien su hermano advirtió que no debía aceptar el regalo de Zeus, se excusó respetuosamente. Más enfurecido que antes, Zeus hizo encadenar a Prometeo desnudo a una columna de las montañas del Cáucaso, donde un buitre voraz le desgarraba el hígado durante todo el día un año tras otro; el tormento no tenía fin, porque cada noche (durante la cual Prometeo estaba expuesto al frío y la escarcha) el hígado volvía a crecer hasta estar nuevamente entero.

Pero Zeus, poco dispuesto a confesar que se había mostrado vengativo, excusaba su crueldad haciendo circular una falsedad: decía que Atenea había invitado a Prometeo al Olimpo para tener con él un amorío secreto.

Epimeteo, alarmado por la suerte de su hermano, se apresuró a casarse con Pandora, a la que Zeus había hecho tan tonta, malévola y perezosa como bella, la primera de una larga casta de mujeres como ella.

Poco tiempo después abrió una caja que según le había advertido Prometeo a Epimeteo, debía mantener cerrada, y en la cual le había costado gran trabajo encerrar todos los Males que podían infestar a la humanidad, como la Vejez, la Fatiga, la Enfermedad, la Locura, el Vicio y la Pasión. Todos ellos salieron de la caja en forma de una nube, hirieron a Epimeteo y Pandora en todas las partes de sus cuerpos y luego atacaron a la raza de los mortales. Sin embargo, la Esperanza Engañosa, a la que también había encerrado Prometeo en la caja, les disuadió con sus mentiras de que cometieran un suicidio general.[15]

15. GRAVES, Robert. *Los mitos griegos*. Trad. Luis Echávarri. Madrid: Alianza Editorial, 1985, Vol. I, pp. 31 y 162.

7. La lírica jónica

Este género, de carácter subjetivo e íntimo, tiene un desarrollo posterior a la épica, pero se encuentra dentro del periodo de formación de las sociedades griegas. Los poetas líricos más representativos (Píndaro, Safo, Anacreonte, Corina) aún pertenecieron al territorio del Asia Menor.

7.1. Píndaro

No tenemos las fechas exactas de su nacimiento, pero los estudiosos de su vida y obra suelen considerar que nació entre 522-518 a.n.e. en Cinoscéfalas, pequeña aldea cercana a Tebas. Aquí recibió su primera educación, la cual continuó en Atenas. Gracias a su poesía tuvo contacto con políticos y nobles griegos. Los dos temas importantes de su obra son los deportes y la religión, aunque de los poemas sobre la segunda nos han llegado pocos fragmentos.

Busto de Píndaro, uno de los grandes líricos de la Antigüedad.

Píndaro viajó por distintos lugares del "mundo" griego, sobre todo "coronando" con sus versos los triunfos deportivos de distintos personajes. Estos poemas suyos son conocidos con el nombre de *Olímpicas* o también *Epinicios*. Debido a su acercamiento con políticos de distintas ciudades, se vio envuelto en disputas, en especial de su tierra natal (Beocia) con Sicilia y Siracusa. Así mismo, su posición tibia frente al ataque de los persas le valió críticas, en especial del poeta Baquílides. Se suele aceptar como año de su muerte el 438 a.n.e.

7.2. Safo

Nació en Lesbos –actual Mitilene–, en 650 a.n.e. Fue una poetisa griega que radicó toda su vida en su isla natal, cercana a la costa de Asia Menor, con la excepción de un corto exilio en Sicilia (593). Su familia pertenecía a la oligarquía local. El contenido amoroso de sus poemas propició toda clase de habladurías, rumores y noticias falsas sobre su vida. Sus poemas fueron acogidos con entusiasmo desde la Antigüedad, se recitaban y se conocían en la Atenas del siglo V a.n.e. Ha sido probablemente la poetisa más traducida e imitada de la Antigüedad clásica. Actuaba como maestra de jóvenes aristócratas, preparándolas para sus casamientos.

> Hacia el año 600, Safo presidía en Mitylene de Lesbos una cofradía de doncellas consagradas a Afrodita, a las Gracias y a las Musas. "*El hogar de las servidoras de las Musas*" llama ella misma a su casa. Andando el tiempo, primero entre los pitagóricos y después en Alejandría, se hablará de "museos". La institución de Safo no era ni más ni menos que una "escuela" puesta bajo una protección de las divinidades femeninas del amor, la belleza y la cultura.[16]

El espacio en donde enseñaba se conocía como Thiasos. Allí sus alumnas aprendían a recitar poesía, a cantarla, a confeccionar coronas y colgantes de flores, además de tocar la lira o la cítara. A partir de sus poemas, frecuentemente se deduce que Safo se enamoraba de sus discípulas y

16 BONNARD, André. *Civilización griega*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970, p. 95.

mantenía probablemente relaciones con muchas de ellas. Gran parte de su obra poética está dedicada a mujeres, y en uno de sus poemas, el más completo que se ha conservado de ella (el "Himno en honor a Afrodita"), hay una mezcla de himno, oración y tono elegíaco, observable también en sus *Epitalamios*. El hondo lirismo que imprime en sus versos es de una pasión tan avasalladora, que su poesía sigue conmoviendo la sensibilidad de nuestra época. Murió, en su isla natal, en 580 a. n. e.

3. La tragedia

3.1. Origen

La tragedia, es única y exclusiva de la Grecia antigua. Sus orígenes se remontan al culto de Dionisos (Baco en latín), dios identificado comúnmente con el vino, pero que en forma más profunda representó la exuberancia de la naturaleza (de vid, de cosecha, de hijos, etc.). Este dios, a diferencia de los mencionados por Homero en sus epopeyas, era objeto de culto por los sectores más amplios de la población griega, mientras que los otros estaban más identificados con reyes y príncipes (una suerte parecida tuvieron dioses como Pan y Deméter). Después de las cosechas, se realizaban grandes fiestas de agradecimiento a Dionisos por los productos obtenidos. En estos ritos, los hombres quitaban el pellejo a machos cabríos, quienes solían ocasionar desmanes al fruto de la vid, y se vestían con estas pieles durante estas fiestas dionisiacas. Igualmente, había un conjunto de mujeres o vírgenes que rendían culto al dios: eran conocidas como bacantes y durante las festividades formaban parte de los excesos que se cometían en este culto (bailes, cantos, orgías), como ha quedado demostrado en la tradición.[17]

En este culto a Dionisos se entonaban odas o himnos, conocidos como ditirambos. En esta expresión poética encontramos el origen de la tragedia. Sin embargo, ¿cómo surgió esta tragedia de una especie poética, creada para ser cantada? Pues, el conjunto de cantores que lo entonaban conformaban un coro. Con el paso del tiempo, el culto a Dionisos, el cual nació en Beocia, comenzó a ser difundido en diferentes lugares de la Grecia continental, incluida Atenas. Luego aparece alguien muy importante para la evolución de la tragedia: Tespis de Eleusis. Este personaje difundió el culto a Dionisos por diferentes lugares de la Grecia antigua, viajando en un carromato con un grupo de artistas para representar el rito. Sin embargo, realizó ciertas innovaciones, entre las que destaca la inclusión de un actor: este aporte es clave, porque ahora ya no solo hay canto, sino que se ha incluido el diálogo, elemento fundamental para la concreción del teatro. Sobre la importancia de Tespis en el origen de la tragedia,

Dionisos es el dios de la naturaleza. Su culto dio origen a las tragedias griegas. Aquí aparece en un cuadro del italiano Caravaggio.

17 En la tragedia *Las bacantes* de Eurípides, por ejemplo, se representan muchos rasgos de la idiosincrasia de estas festividades.

creemos que es más adecuado considerar a Tespis precursor y no iniciador, aunque es evidente su participación en el devenir de esta expresión literaria de la Antigüedad.[18]

La labor de Tespis para con el surgimiento de la tragedia no solo fue formal, sino que también fue parte de la propuesta política del tirano Pisístrato en su difusión de las competencias dionisiacas, desarrolladas durante las épocas de cosecha, como había sido en la época de los orígenes. En estas competencias, muchos poetas escenificaban sus obras en el teatro (lugar creado para la representación de tragedias y comedias, asentado en las faldas de una colina para así aprovechar las condiciones geográficas para la expansión de las voces participantes) durante todo un día: al final del mismo se elegía la obra ganadora y se coronaba al creador con los laureles de gran poeta. Estamos ya ante el apogeo de la tragedia griega, de un discurso no solo artístico, sino marcadamente religioso, como muestra de su origen (no olvidemos que la palabra *tragedia* deriva de la voz griega τράγος *–trágos–*, es decir, macho cabrío, apelativo que se le daba al dios Dionisos).

8.2. CARACTERÍSTICAS DE LA TRAGEDIA

En la *Poética*, Aristóteles define y establece las características esenciales de la tragedia:

> Es, pues, la tragedia representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente recitando (representando) cada una de las partes (actores) por sí separadamente; y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la modificación de estas pasiones.[19]

Valiéndonos de los aportes del Estagirita, así como de otros estudiosos, podemos establecer los rasgos fundamentales de la tragedia griega:

8.2.1. La temática

Estamos frente a una tragedia cuando descubrimos que las acciones, los sucesos y el desenvolvimiento de la trama son marcadamente funestos. Con ello no decimos que el desenlace deba ser obligatoriamente desgraciado, sino que los hechos que configuran en sí la obra son marcadamente trágicos, ligados a la idea del destino humano o *hado*, hilado por las Parcas y del que ningún hombre puede escapar.

8.2.2. Los personajes

Como dice Aristóteles, se distinguen los personajes trágicos de los cómicos, pues "tal es también la diferencia que hay de la tragedia a la comedia; por cuanto esta procura imitar los peores, y aquella los hombres mejores que los de nuestro tiempo"[20]. Así, en las tragedias, aparte de que por su linaje los protagonistas sean reyes, príncipes, dioses o semidioses, también son caracterizados con gran solemnidad, sobre todo en el momento de enfrentar peripecias funestas, las cuales afrontan con heroicidad y estoicismo. He ahí la grandeza de los héroes trágicos.

Tespis incluyó un actor para que dialogara con el coro. Luego Esquilo incluyó un segundo actor, llamado *deuteragonista*. Sófocles incluyó un tercero (*triagonista*).

---

18 RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. "Introducción general" en *Esquilo: Tragedias*. Madrid: Gredos, 2000, p. IX.

19 Aristóteles. *El arte poética*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1948, p. 37.

20 Ibídem, p. 25.

6.2.3. La puesta en escena

En la representación de tragedias se utilizaban diversos implementos, tales como trajes, túnicas, máscaras, coturnos, etc. Sobre su uso, también se menciona que Tespis promovió el empleo de tales objetos, los cuales llegaron a tener una relevancia insustituible en las obras:

> Probablemente es también dionisiaca la indumentaria de los actores. Para la *máscara*, bastará recordar que [...] en último término nos lleva también a la época remota de las representaciones mímicas; sin embargo, alcanzó su especial importancia para la tragedia gracias al papel que desempeñó en el culto del dios, que es el dios-máscara. Pero también en el caso de la *túnica* con mangas, suntuosamente bordada, del actor, y en el del calzado alto, suave y cerrado, llamado *coturno*, que hasta la época helenística no se convirtió en los horribles zancos, hay mucho que hablar a favor del origen a partir del culto dionisiaco.[21]

Estos coturnos eran altos, como mencionamos hace un momento, pues los personajes trágicos debían ser "superiores al común", incluso desde una perspectiva física. Además, las máscaras tenían en su interior un aditamento que servía para que la voz se difunda con mayor fuerza y pueda llegar así hasta las partes más alejadas del teatro.

6.2.4. La estructura

No olvidemos que el uso del telón en los teatros recién empieza en el siglo XVII, en Italia. Los griegos no lo conocían, así que las obras no podían estar divididas en actos. Es cierto también que, durante las competencias dionisiacas, las tragedias eran escenificadas de tres en tres, lo cual permitió que algunos poetas se especializaran en las famosas trilogías (el caso más famoso es el de Esquilo y la *Orestiada*). Luego, con la ascensión de la comedia (puesto que Dionisos era ante todo un dios festivo) se escenificaban en el siguiente orden: tres tragedias y una comedia. Esto ha llevado a pensar a los investigadores en la creación de famosas tetralogías (algunos incluyen en la *Orestiada* la comedia *Proteo*, la cual no tenemos en la actualidad).

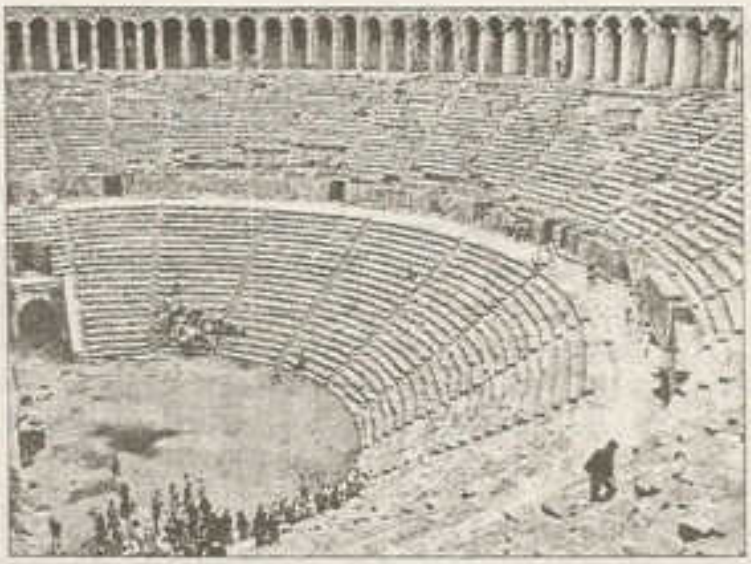
6.2.5. La peripecia y la anagnórisis

Estos son dos conceptos fundamentales para comprender la tragedia, y se originan en los estudios de Aristóteles. La peripecia es entendida como un suceso o conjunto de sucesos, en general funestos, que sufre un personaje y que generan en él un cambio o transformación. Recordemos que en el apartado sobre la *Odisea*, las aventuras que sufre el héroe son entendidas como peripecias. Igualmente, en las tragedias, los personajes experimentan sucesos que permiten en ellos una transformación, generalmente de felicidad a desgracia. Por ejemplo, Edipo emprende una investigación y a través de un conjunto de situaciones pasa de la tranquilidad al horror, al tener conciencia de sus crímenes. Estas peripecias generan una transformación en los personajes. En la *Poética* se emplea como sinónimo de peripecia el término *revolución*.

La anagnórisis es entendida como el reconocimiento que hace un personaje de sí mismo. Es una consecuencia de las peripecias, pues ellas nos conducen a reconocernos tal como somos, y no como pensábamos que éramos. Aristóteles menciona que una obra será mejor si puede presentar

21 LESKY, Albin. *La tragedia griega*. Barcelona: Editorial Labor, 1973, p. 63.

estos dos elementos en toda la complejidad que la caracterizan. Por ello destacó tanto *Edipo rey* de Sófocles, donde se manifiestan en forma magistral.



El teatro era un lugar construido en la falda de una colina para aprovechar la difusión de la voz. En la imagen, teatro de la antigua ciudad de Aspendos.

8.2.6. La muerte fuera de escena

En las tragedias griegas las muertes –o también las acciones violentas– no eran escenificadas para no romper el equilibrio clásico de forma y contenido, es decir, de belleza. Estas muertes o escenas sangrientas son, por su misma concreción, grotescas, además podían alterar en demasía a los espectadores, ya de por sí afectados por las escenas que veían. Cuando la muerte aparecía en la obra, solo era mencionada por algún actor, o por el coro. Pero sí influía mucho en la trama de la obra, así como en su desenlace.

8.2.7. El coro

Es el conjunto de personas que interactuaba con los personajes y que tiene su origen en los cantos dionisiacos. Cada uno de los integrantes del coro, que era dirigido por un corifeo, era conocido como coreuta. Desde el nacimiento de la tragedia –cuando todavía no se hablaba de tal, sino de ditirambos–, el coro fue un elemento indispensable de la misma. Si bien con el paso del tiempo su participación fue restringiéndose poco a poco –sobre todo con el aumento de actores–, siguió cumpliendo un rol gravitante, o dos, para ser más precisos: interactuaba con los actores a través del diálogo y era quien reflexionaba sobre lo que venía aconteciendo en la tragedia y en el devenir funesto de los personajes.

8.2.8. La catarsis

Es la finalidad de las tragedias. Este término (de origen médico) es entendido como un acto o proceso de purificación por el que pasa el espectador de la tragedia. Este proceso se cumple a través de la identificación: el espectador se reconoce en el personaje que tiene frente a él, así como en sus desgracias, y eso genera en él una especie de purificación moral, sobre su condición de hombre y de ciudadano respetuoso de la voluntad divina. Este efecto catártico de las obras artísticas, en mayor o menor medida, se ha mantenido hasta los tiempos modernos.

8.2.9. El dominio político

Las tragedias tuvieron una clara función ideológica de sometimiento de las masas, pues enseñaban a los hombres que debían aceptar su destino sin oponerse a él, lo cual sin duda benefició al poderío de reyes y tiranos.

9▸ Esquilo

9.1. Vida

Nació en Atenas el año 525 a.n.e., específicamente en la población de Eleusis. Fue hijo del noble terrateniente Euforión. Al igual que su hermano Cinegiro (quien sucumbió en la batalla de Maratón), fue soldado y participó en una de las victorias más relevantes de Grecia: el combate naval de Salamina (480 a.n.e.). Este triunfo, frente al Imperio persa, fue decisivo para los griegos en cuanto a su desarrollo cultural, así como a su soberanía económica y política. Esquilo encarna un espíritu nacionalista griego en su tragedia *Los persas* (representada por primera vez en Sicilia), la cual es la tragedia más antigua del poeta que ha llegado hasta nosotros.

Esquilo es considerado el padre de la tragedia griega. Incluyó un segundo actor (deuteragonista).

Fue el hijo predilecto de Atenas por buen tiempo. Durante muchos años, fue imbatible en las competencias dionisiacas, hasta que fuera derrotado por Sófocles; decidió entonces no competir más. En sus últimos años se alejó de Atenas y arribó a la corte de Siracusa. Muchos criticaron esta actitud e incluso fue acusado de traicionar los ideales democráticos atenienses, por los cuales había luchado en su juventud. Finalmente, falleció en la siciliana Gela el año 465 a.n.e.

9.2. Características de su obra

9.2.1. Temática nacionalista

En su obra *Los persas*, Esquilo no solo presenta la desgracia de este pueblo al ser derrotado en Salamina, sino también el espíritu luchador y constante de los griegos. En otras obras, si bien no directamente, también presenta una implícita perspectiva de destacar las cualidades de su pueblo. Por ello fue considerado como poeta nacional griego.

9.2.2. Inclusión del segundo actor

Conocido como deuteragonista, es fundamental su ingreso en la tragedia porque así se amplía el diálogo, esencial para el teatro.

9.2.3. Estilo poético y denso

Salvando los grandes obstáculos que genera la traducción del griego antiguo en alguna lengua moderna (como el español), en los poemas de Esquilo encontramos una densidad poética como producto de la profusión de figuras, recursos estilísticos, expresiones y situaciones irónicas, entre otros aspectos formales.

9.2.4. Envoltorio de la trilogía

En las características generales de la tragedia, mencionamos que estas obras eran representadas de tres en tres, y con el tiempo se incluye una comedia, cumpliéndose la estructura de tres tragedias y una comedia. De acuerdo con ello, el desarrollo de trilogías –algunos prefieren mencionar tetralogías–

no fue exclusivo de Esquilo; sin embargo, este poeta destaca por la uniformidad y la calidad con que empleó esta estructura. Además de la *Orestiada*, algunos estudiosos han planteado que otras obras del poeta que han llegado hasta nosotros formaron parte, en su momento, de trilogías:

En la forma de la tetralogía configuró Esquilo las leyendas del ciclo tebano y en 467 consiguió con ello la victoria en el certamen. *Layo*, *Edipo* y *Los siete contra Tebas* se unían para formar una trilogía a la cual seguía el drama satírico *La esfinge*. En las tres tragedias alienta el motivo de la maldición que persigue a la casa de Layo a través de las generaciones, hasta que la sume en lo más profundo de la ruina.[22]

9.2.5. Personajes divinizados

Los héroes en Esquilo, sean dioses o mortales, son caracterizados aún en forma solemne, a la manera de los personajes homéricos; sin embargo, no llegaron a tener la complejidad psicológica que alcanzarían en Sófocles. Además, para continuar con la comparación, los personajes esquilianos, en general, son conscientes de su destino y lo aceptan con resignación (Casandra, Eteocles u Orestes, por citar algunos ejemplos), a diferencia de Sófocles, donde sus personajes presentan una rebeldía frente al destino inexorable.

9.2.6. Inclusión del *deus ex machina*

Es una frase latina que quiere decir "dios salido de la máquina". Surgió cuando una grúa (*machina*) introduce una deidad (*deus*) en el escenario para resolver un conflicto. Este aporte de Esquilo, el cual observamos en la *Orestiada* (con la aparición de Atenea para solucionar las disputas entre Orestes y Apolo contra las Erinnias), es importante porque se mantiene en los siguientes autores de la tragedia, y en tiempos modernos se ha redefinido al aparecer un personaje (ya no una deidad) y determinar el desenlace de la obra.

9.3. OBRAS

En la *Suda* (gran enciclopedia, de carácter histórico, acerca del mundo mediterráneo antiguo, escrita en griego en el siglo X por eruditos bizantinos) se menciona que Esquilo escribió 90 tragedias aproximadamente; de ellas conocemos 79 títulos[23]. Sin embargo, las tragedias completas de Esquilo que han perdurado son solamente siete:

9.3.1. *Los persas*

Es considerada la tragedia más antigua del poeta que ha llegado hasta nosotros. El escenario es la explanada del palacio real de Persia, donde la reina y el coro dialogan mientras esperan el desenlace del combate entre griegos y persas. Luego llega un mensajero con una terrible noticia: los persas han sucumbido frente al poderío de los griegos. Abatidos, lloran ante la tumba de Darío; la reina invoca el alma del antiguo rey persa. Aparece entonces su sombra, quien también reflexiona sobre la desgracia del pueblo persa. Se va la sombra, y al final llega el rey Jerjes para dar las palabras finales a este hecho funesto.

22 Ibídem, pp. 85-86.

23 Loc. cit.

twitter.com/calapenshko

9.3.2. *Los siete contra Tebas*

El héroe Eteocles (uno de los hijos de Edipo con su madre Yocasta) llega al ágora de Tebas, donde el coro (grupo de jóvenes tebanas) llora porque siete grandes guerreros asolan la ciudad, apostándose cada uno en una de las siete puertas de Tebas. Eteocles las emplaza a no llorar, pues por su orden irán una misma cantidad de valerosos soldados tebanos para enfrentarse a estos guerreros. Luego, él mismo irá a la puerta principal para luchar, y se entera de que su hermano Polinices lo espera en esa puerta. Él acepta su destino y se enfrenta a su hermano. Ambos sucumben en batalla. Los magistrados tebanos ordenan que Eteocles sea enterrado con todos los honores, mientras que Polinices será abandonado para los perros. Luego aparecen sus hermanas –Antígona e Ismene–, quienes sufren por lo sucedido, pero es Antígona quien tiene intenciones de desobedecer la orden para sepultar a Polinices.

9.3.3. *Las suplicantes*

Llegan a Argos Dánao y sus cincuenta hijas, las Danaides, quienes no deseaban casarse a la fuerza con los cincuenta hijos del hermano de su padre, Egipto, sino que querían elegir con quién se desposarían. Entran al templo de Zeus y se quedan en calidad de suplicantes del dios de quien descendían. Luego se entrevistan con el rey de Argos, Pelasgo, a quien le cuentan el dilema. Él decide consultar el caso al pueblo, pues lo más probable es que los egipcios vengan por ellas. Llega un heraldo de ellos, quien las emplaza para que acepten este matrimonio, pero ellas y su padre no aceptan. Finalmente, las Danaides cuentan con el apoyo de los argivos y de su rey Pelasgo, quienes deciden protegerlas.

9.3.4. *Prometeo encadenado*

Se desconoce su fecha de creación y de presentación en las competencias dionisiacas; aunque, como dijimos anteriormente, se maneja la hipótesis de que formó parte de una trilogía. Recrea el mito de Prometeo y su rebelión contra Zeus, así como el castigo que recibe este titán por parte del padre de los dioses:

> [...] Zeus hizo encadenar a Prometeo desnudo a una columna de las montañas del Cáucaso, donde un buitre voraz le desgarraba el hígado durante todo el día un año tras otro; el tormento no tenía fin, porque cada noche (durante la cual Prometeo estaba expuesto al frío y la escarcha) el hígado volvía a crecer hasta estar nuevamente entero.[24]

En la versión de Esquilo solo se menciona el suceso del hígado como algo futuro, pero sí se representa el castigo que el dios le inflige al titán por su osadía.

Características formales

- Presenta un único escenario, que es un lugar montañoso y abrupto en el acantilado del Cáucaso.
- Sus personajes son, en su integridad, dioses, a excepción de la mortal Ío (quien sería deificada por Zeus, aunque esto no se presenta en la obra).

24 GRAVES: Ob. cit., pp. 177-178.

- El empleo de anticipaciones son básicamente las profecías que Prometeo le revela a Ío, así como lo que sabía sobre un hijo de Zeus y que niega contar a Hermes.
- Presentación del coro: las Oceánidas o diosas marinas.
- Lenguaje recargado: uso constante de figuras y de expresiones simbólicas.
- Uso de exclamaciones e interrogaciones para enfatizar el carácter dramático de la obra.
- Uso del *deus ex machina* en la aparición de Hermes, que genera el desenlace nefasto en la obra.

Prometeo es el titán que favoreció a los hombres con el fuego de la sabiduría y por ello Zeus lo castigó.

Principal

Prometeo, titán y hermano de Atlas, había luchado a favor de Zeus en la batalla que se desató entre los titanes y la nueva generación de dioses, pero por haber entregado a los hombres el fuego de la sabiduría, fue castigado por el dios.

Secundarios

- Poder y Fuerza: dioses aborrecidos por el hombre, que llevan a Prometeo para que sea encadenado por orden de Zeus.
- Hefesto: encadena a Prometeo, aunque en realidad lo estimaba, pues estaba obligado por las circunstancias.
- Coro de Oceánides: se lamentan del destino de Prometeo.
- Océano: antiguo dios que también intercede para que el titán deponga su cólera contra Zeus.
- Ío: joven argiva que sufría el castigo del destierro y la peregrinación obligatoria.
- Hermes: mensajero de Zeus que discute con el titán para obtener, sin éxito, la información que este sabía.

Principal: La rebeldía

Prometeo se subleva frente al despotismo de Zeus. En la obra se aprecia el terrible castigo que el padre de los dioses impone al titán por haber ido en contra de su voluntad: que los mortales se mantuvieran en la barbarie y en la oscuridad. La llama entregada por Prometeo a los hombres simboliza la sabiduría y el conjunto de conocimientos (la agricultura, el fuego, las artes) que permitieron el desarrollo de la civilización.

Secundarios

- La venganza. Es impulsada por Zeus contra Prometeo por haber actuado contra su voluntad.
- La soberbia. Está representada en Prometeo, al menospreciar el poder del padre de los dioses.

- El destino. Esto se observa en el caso del titán y de la sufrida Ío, quien tendrá un futuro singular.
- La piedad. Está encarnada en las Oceánides, quienes se lamentan del destino de Prometeo; también, en menor medida, por el dios Océano.
- El sacrificio. Es lo que realiza el titán en favor de los humanos, al desafiar a Zeus y aceptar el castigo que le fue impuesto.
- El irrespeto. Por parte de Hermes frente a un dios más antiguo y más fuerte como Prometeo.

Resumen

En un lugar montañoso y abrupto del Cáucaso, dos terribles dioses, Poder y Fuerza, conducen encadenado al titán Prometeo. Los sigue el dios Hefesto, a quien Zeus le había ordenado sujetar al titán en la roca dura del precipicio, como castigo a la acción que cometió. Mientras Hefesto cumple su labor con mucho pesar, pues estimaba a Prometeo, Poder afrenta al titán y lo critica por haber entregado a los humanos algo que solo estaba destinado a los dioses: el fuego de la sabiduría. Luego de sujetarlo bien, se retiran.

Ya solo, Prometeo se lamenta de su destino, cuando en eso aparecen en un carro alado las Oceánides, hijas del dios Océano y amigas suyas. Ellas se conduelen de la desgracia del titán y le ruegan para que desista de su terca enemistad con Zeus, pero el titán se niega. Entonces ellas le solicitan que cuente el motivo por que es castigado. Prometeo les narra que, durante la lucha entre los dioses –algunos apoyaron a Zeus y otros al padre de este, Cronos–, él estuvo a favor del primero. Sin embargo, una vez que Zeus obtiene el poder, decide olvidarse de los humanos y eliminar su raza. El único que se pone del lado de los hombres es Prometeo, y por ello se gana el odio del padre de los dioses. Su gran error fue abrir los ojos del hombre hacia la civilización.

De pronto llega el dios Océano, quien le aconseja que desista de ese enfrentamiento con Zeus, pues más que terquedad, para él ya es locura. Prometeo le dice que se marche si es que también le tiene miedo a Zeus. Océano se ofende y se retira. Las Oceánidas siguen lamentándose, pero sospechan que este guarda un secreto sobre Zeus, el cual no quiere revelar porque quizá sea lo que finalmente lo salve. Luego aparece una mujer con cuernos de vaca, Ío, quien venía caminando desde Argos. Ella le cuenta su terrible dilema: enamorado Zeus de ella, fue aconsejada para que se entregue a él. Sin embargo, esto generó la ira de la diosa Hera, y por ello Ío tuvo que abandonar su tierra y vagar por lugares lejanos, llorando por su funesta suerte. Ella también lamenta el destino de Prometeo, pero él le dice que un hijo suyo –de la futura descendencia de Ío– será quien lo libere. Además, menciona en forma rápida y ambigua aquello que tanto deseaba saber Zeus: este dios tendría una funesta boda de la que nacería un niño que llegaría a ser más fuerte que el padre. Nada más dice sobre ello, y más bien relata a Ío que aún debe pasar por muchos obstáculos: en su camino se encontrará con las Gorgonas, los Grifos, hasta que finalmente arribará a las aguas del río Etiope (la parte del Nilo en este territorio), y allí ella y sus hijos fundarán una nueva colonia.

Ío se retira. Luego aparece el dios Hermes, mensajero de su padre Zeus, quien amenaza a Prometeo si no le cuenta sobre ese futuro hijo del Cronida que lo destronaría. Prometeo lo trata con indiferencia, pues le dice que es un jovenzuelo insolente que no respeta a los dioses mayores, y

que si su padre quiere saber todo ello, que venga él mismo a preguntárselo. Hermes se molesta y lo amenaza nuevamente con los rayos de Zeus, pero Prometeo se muestra altivo. El dios mensajero se va. Las Oceánidas le suplican que se retracte, pero Prometeo no da su brazo a torcer. Finalmente, aparece otra vez Hermes, pero Prometeo no cambia de decisión. Hermes le dice que se atenga a las consecuencias y se marcha. En eso la tierra comienza a temblar y se oyen ruidos subterráneos. Las Oceánidas están aterradas, pues temen lo peor para Prometeo. Este ya sabe lo que se avecina: caen truenos y relámpagos, y en medio de la destrucción, las rocas sepultan al titán.

⏩ *PROMETEO ENCADENADO*

(fragmento)

Prometeo. No penséis que callo por orgullo o por arrogancia. Mi corazón se desgarra en la angustia al verme ultrajado con ignominia. Sin embargo, ¿quién sino yo definió enteramente las prerrogativas a esos dioses nuevos? Pero lo callo, pues también vosotras sois sabedoras de lo que yo podría deciros.

Pero oídme las penas que había entre los hombres y cómo a ellos, que anteriormente no estaban provistos de entendimiento, los transformé en seres dotados de inteligencia y en señores de sus afectos.

Hablaré, aunque no tenga reproche alguno que hacer a los hombres. Solo pretendo explicar la benevolencia que había en lo que les di. En un principio, aunque tenían visión, nada veían, y, a pesar de que oían, no oían nada, sino que, igual que fantasmas de un sueño, durante su vida dilatada, todo lo iban amasando al azar.

No conocían las casas de adobes cocidos al sol, ni tampoco el trabajo de la madera, sino que habitaban bajo la tierra, como las ágiles hormigas, en el fondo de grutas sin sol.

No tenían ninguna señal para saber qué era el invierno, ni de la florida primavera, ni para poner en seguro los frutos del fértil estío. Todo lo hacían sin conocimiento, hasta que yo les enseñé los ortos y ocasos de las estrellas, cosa difícil de conocer. También el número, destacada invención, descubrí para ellos, y la unión de las letras en la escritura, donde se encierra la memoria de todo, artesana que es madre de las Musas. Uncí el primero con el yugo a las bestias que se someten a la collera y a las personas, con el fin de que sustituyeran a los mortales en los trabajos más fatigosos y enganché al carro el caballo obediente a la brida, lujoso ornato de la opulencia. Y los caballos de los navegantes que, dotados con alas de lino, surcan errantes el mar, ningún otro que yo los inventó.

Y después de haber inventado tales artificios –¡desdichado de mí!– para los mortales, personalmente no tengo invención con la que me libre del presente tormento.[25]

25 Esquilo. *Tragedias*. Trad. Bernardo Perea Morales. Madrid: Editorial Gredos, 2000, pp. 288-289.

9.3.3. Orestiada

Esta trilogía, la única que se conserva íntegra, se representó en las competencias dionisiacas de 458 a.n.e.

Información preliminar

Se basa en la tradición mitológica de los Atridas, descendientes de Atreo, y del destino funesto reservado para ellos, debido a la atrocidad que cometió el primero del linaje contra su hermano Tiestes, hijos ambos de Pélope. Sucede que Tiestes cometió adulterio con Aérope, la esposa de su hermano, hecho que motivó a Atreo llevar adelante una terrible venganza:

> Atreo envió un heraldo para que indujese a Tiestes a regresar a Micenas con el ofrecimiento de una amnistía y la participación en la mitad del reino; pero tan pronto como Tiestes aceptó el ofrecimiento, asesinó despiadadamente a Ágalo, Orcómeno y Calileonte, los tres hijos de Tiestes con una de las náyades, en el mismo altar de Zeus donde se habían refugiado; y luego buscó y mató al infante Plistines el Segundo y su mellizo Tántalo el Segundo. Los despedazó, hirvió trozos escogidos de su carne en una caldera y se los sirvió a Tiestes para darle la bienvenida por su regreso. Cuando Tiestes hubo comido de buena gana, Atreo hizo que le presentaran sus cabezas, pies y manos ensangrentados en otra fuente para hacerle ver lo que tenía dentro del estómago. Tiestes cayó hacia atrás, vomitando y lanzó una maldición inevitable a la simiente de Atreo.[26]

Así se inicia la maldición para la descendencia de Atreo, especialmente para su hijo, el rey Agamenón, y para el hijo de este, Orestes, que es lo que se representa en la famosa trilogía de Esquilo.

Características formales

- La estructura de esta obra está conformada por tres tragedias (*Agamenón*, *Las coéforas* y *Las euménides*). Se menciona que incluía también una comedia (*Proteo*, la cual era una sátira contra el linaje de los Atridas), constituyendo así una tetralogía y no una trilogía. Sin embargo, esta obra no ha llegado hasta nosotros, por lo que es más adecuado considerar la *Orestiada* como una trilogía.
- En las tres tragedias tenemos como escenario base el frontis del palacio en Argos; en *Las coéforas*, sin embargo, se incluye la tumba de Agamenón; y en *Las euménides*, dos escenarios más: el oráculo de Delfos y Atenas, donde se desarrolla el juicio final.
- El empleo de anticipaciones, por ejemplo, lo encontramos en la profecía que hizo Casandra frente al conjunto de ancianos que actúa como coro, donde ve a Agamenón y a sí misma ya muertos; esto se cumpliría momentos después. También es una anticipación la predicción que hace el coro de que el hijo de Agamenón, Orestes, vengaría la muerte de su padre.
- La participación del coro es variada; por ejemplo, en *Agamenón* el coro es un grupo de ancianos; en *Las coéforas*, ellas mismas lo representan, o sea, las portadoras de libaciones; en *Las euménides*, finalmente, lo serán las propias Erinnias.
- El lenguaje es recargado y predomina el uso constante de figuras y adornos.

---

26 GRAVES: Ob. cit., p. 54.

- Resalta el empleo de la ironía; por ejemplo, cuando la reina Clitemnestra le extiende al rey una alfombra púrpura para que pase, sin sospechar siquiera que ella luego lo asesinaría (paradoja entre el rojo del linaje y el rojo de la sangre).
- Uso de exclamaciones e interrogaciones para enfatizar el carácter dramático de la obra.
- Uso del *deus ex machina* con la aparición de Atenea, que genera el desenlace en la obra a través del juicio.

Tema

Principal: la venganza

Este es el eje temático de las tres tragedias. En *Agamenón*, Clitemnestra se entera del adulterio cometido por su esposo con Casandra, y se venga de él asesinándolo, así como también venga la muerte de su hija Ifigenia, a quien el rey sacrificó; en *Las coéforas*, Orestes, por orden de Apolo, venga la muerte de su padre al asesinar a los adúlteros Egisto (primo de Agamenón e hijo de Tiestes, por lo que también está involucrado en la maldición a los Atridas) y Clitemnestra, su propia madre; finalmente, en *Las euménides* son las Erinnias quienes buscan vengar la sangre de Clitemnestra, pues tal era su labor. Sin embargo, no logran conseguir esto por intervención de Atenea.

El asesinato de Agamenón y la posterior venganza de su hijo, son los hechos que abarca la Orestiada. Cuadro de Pierre-Narcisse Guerin.

Secundarios

- El adulterio. Clitemnestra engaña a su esposo Agamenón con el primo de este, Egisto; también se sugiere el adulterio del rey con Casandra, una de las hijas del rey troyano Príamo.
- La ambición. Representada sobre todo en Clitemnestra y Egisto, quienes quitan del medio a Agamenón para quedarse con el reino de Argos.
- El destino. No se puede escapar de él, sino que hay que resignarse a su inexorable cumplimiento, como nos lo muestra la pitonisa Casandra.
- El matriarcado. Encarnado en Clitemnestra y en el dominio de la mujer en una época aún de barbarie, lo cual se simboliza en el asesinato del esposo.
- El matricidio. Es uno de los temas más conflictivos de la obra, pues Orestes debe matar a su madre por orden de Apolo y así vengar la muerte de su padre Agamenón.
- La astucia. Se presenta en la imagen del dios Apolo y en sus argucias para que Orestes sea perdonado de su asesinato, lo cual finalmente consigue.
- El paso de la barbarie a la civilización. Este tema es fundamental y está expresado en el juicio, donde ya no es la sed de venganza que se satisface sino un juicio donde la razón y el intercambio de ideas que deciden la culpabilidad e inocencia del protagonista. Estamos ante una obra que representa una etapa de transición en la humanidad.

Personajes

	AGAMENÓN	LAS COEFORAS	LAS EUMÉNIDES
PRINCIPAL	• Agamenón (rey de Micenas) • Clitemnestra (esposa)	• Orestes (hijo de Agamenón)	• Orestes (príncipe)
SECUNDARIO	• Egisto (amante de Clitemnestra) • Casandra (sierva de Agamenón y pitonisa) • Vigía • Coro de ancianos	• Pílades (amigo de Orestes) • Electra (hermana de Orestes) • Clitemnestra y Egisto (son asesinados) • Dioses: Apolo, las Erinnias • Coro de coéforas	• Dioses: Atenea, Apolo y Erinnias (coro) • Pobladores de Atenas

Resumen

Agamenón

La historia se inicia con la aparición de un vigía que aguarda la señal que indicará la caída definitiva de Troya. Precisamente esta señal (una gran llama) llega a Argos transmitida de monte a monte a manera de réplica en postas. El vigía se emociona y debe anunciar a la reina Clitemnestra la buena nueva de la toma de Troya y el retorno del victorioso Agamenón. Este aparece y es recibido por Clitemnestra con palabras engañosas. Ordena que se extiendan tapices púrpuras. Agamenón protesta por temor a provocar la ira de los dioses, pero finalmente cede vencido por la adulación de su esposa y por su propio orgullo y soberbia (*hybris*). Además, él no llegaba solo, sino que venía con Casandra, a quien Clitemnestra recibe con fingida consideración. Casandra, que tenía dotes de adivina, anuncia presagios funestos: predice el asesinato del rey Agamenón y su propia muerte. Y precisamente esto se cumple al pie de la letra. Luego de matar a Casandra, Clitemnestra entra al baño donde estaba Agamenón, lo envuelve con una red y lo acuchilla. Clitemnestra aparece manchada de sangre y anuncia que ha vengado la sangre de su hija Ifigenia, a quien Agamenón sacrificó a Artemisa para obtener un viento favorable que permitiera a los griegos zarpar hacia Ilión. La reina en ningún momento se avergüenza de lo que ha hecho; al contrario, se jacta de ello. Tras esto, declara su amor por Egisto e intenta justificar su crimen. El coro la abomina, la llama mujerzuela y le anticipa su muerte.

Las coéforas

Orestes regresa del destierro acompañado de su amigo Pílades para rendir honores fúnebres a la tumba de su padre. De pronto aparece el coro de doncellas o coéforas, entre quienes se encuentra su hermana Electra. Orestes corta un mechón de su cabello, lo deja en la tumba del padre y se esconde junto con Pílades. Electra observa el mechón y se percata de que es idéntico a su cabello y de que solo podría pertenecer a su hermano Orestes. Luego él se muestra ante ella, se abrazan y deciden vengar la muerte de su padre.

Astutamente, Orestes y Pílades se presentan en la casa de Clitemnestra como extranjeros que acaban de llegar de la Fócide, y la engañan al decirle que su hijo Orestes acaba de morir. La reina hipócritamente finge dolor, pero en el fondo le alegra la noticia. Así que manda a llamar a su amante Egisto para darle la buena nueva. Cuando este llega, es asesinado por Orestes, quien venga a su padre. Luego, busca a su madre. El encuentro es de un alto grado de dramatismo. Clitemnestra suplica por su vida, apela a la filiación, enseña un seno para conmover a su hijo, este al inicio duda, pero finalmente decide seguir adelante con su venganza. Y, fuera de escena, mata a su madre. Entonces Orestes huye perseguido por las Erinnias que lo acosan.

Las euménides

Por la mañana, el desesperado Orestes aparece en el templo de Apolo, en Delfos, rodeado de las Erinnias. Apolo aconseja a Orestes que vaya al templo de Atenea, le dice que no se preocupe porque él intercederá a su favor. El espectro de Clitemnestra aparece e injuria a las Erinnias por haber permitido la huida de su asesino. Apolo, luego de expulsarlas, acepta la responsabilidad de haber aconsejado a Orestes quien solo obedeció sus designios.

Ya en la acrópolis de Atenas, Orestes se abraza a la estatua de Atenea buscando clemencia de la diosa. Las horribles Erinnias lo persiguen y atormentan. Orestes sigue implorando a la diosa, hasta que ella acude en su ayuda. Se informa del crimen, de los motivos, de la decisión de Apolo por justificar e incitar al asesinato en honor de un héroe traicionado. Así que se establece un tribunal para que decida el destino de Orestes, lo que origina la pugna encarnizada de defensores y acusadores. Las Erinnias protestan porque las leyes ancestrales no se estaban cumpliendo, y aducen que si este crimen queda impune puede ser un mal ejemplo que rápidamente se propagaría por todo el mundo. Apolo defiende a Orestes por ser un justo vengador; además ataca el comportamiento de Clitemnestra con su esposo, al que, a pesar de estar unidos en matrimonio –vínculo para el dios tan fuerte como cualquier otro vínculo sanguíneo–, lo mató miserablemente, en colusión con su amante. Por último, Apolo plantea que la paternidad era más importante que la maternidad y por consiguiente más grave, ya que esta solo es depositaria de la simiente del hombre, y promete a los jueces que Orestes asegurará para siempre a Atenas la alianza con Argos. Al final de las discusiones, se da paso a las votaciones que decidirán el destino de Orestes.

Al contarse los votos, se observa que hay un empate. Y como Atenea había impuesto una condición de que si esto sucediera, el dictamen sería favorable para el acusado, Orestes queda absuelto. Las horribles Erinnias, indignadas, protestan por aquella decisión injusta con una plaga de esterilidad y muerte. Finalmente, Atenea las persuade, diciéndoles que serán veneradas por los atenienses con grandes altares y formidables ofrendas. Las Erinnias, que nunca habían tenido esto por ser tan horribles y dedicarse a perseguir y condenar, se sienten muy halagadas y terminan aceptando. Así que luego son transformadas por Atenea en *euménides* o espíritus benevolentes.

ORESTIADA

(fragmento)

Orestes. ¡Oh Febo Apolo!, ¿en qué sentido será la sentencia del juicio?

Corifeo.- ¡Oh negra noche, madre mía!, ¿estás viendo esto?

Orestes. Ahora es el momento para mí decisivo: o perecer colgado de un lazo o seguir viendo la luz del sol.

Corifeo. Y para nosotras, o la ruina o que se nos siga rindiendo honores.

Apolo. Contad bien los votos, amigos míos, según van saliendo. Tened bien en cuenta el no ser injustos en el escrutinio. Un voto que falte constituye un gran daño, porque un solo voto derriba o levanta una casa.

Atenea. Este hombre ha sido absuelto de delito de sangre, pues es igual el número de votos a favor y en contra.

(Apolo desaparece)

[...]

Coro. ¡Ay, dioses demasiado jóvenes! ¡Habéis pataleado la antigua ley y me habéis arrancado de las manos a Orestes!

Pero, aunque yo esté privada de honores –¡desgraciada de mí!–, llena de horrible resentimiento, dejaré que mi corazón destile en esta tierra –¡ay!– su veneno, un veneno que compense mi dolor con vuestro dolor, que sea insoportable para el país. De él saldrá una lepra que lo dejará sin hojas y sin hijos –¡Justicia!, ¡Justicia!– y que, al precipitarse sobre el suelo, sembrará en el país pestes destructoras de los seres humanos.

¿Debo llorar? ¿Qué debo yo hacer? ¡Se han reído de mí! ¡He padecido algo insufrible en presencia de los ciudadanos! ¡Ay de las muy desgraciadas hijas de Noche, víctimas del sufrimiento por la pérdida de su honor!

Atenea. Hacedme caso y no os andéis con esos lamentos en tono profundo. No habéis sido vencidas. Simplemente que en el veredicto de los votos ha habido empate. Esa es la verdad, no que se os haya quitado el honor. Había claros testimonios procedentes de Zeus y el mismo dios que pronunció la profecía fue también el que dio testimonio de que si Orestes hacía eso, no sufriría daño alguno. No arrojéis a esta tierra vosotras vuestro dañino resentimiento, ni os irritéis, ni produzcáis esterilidad destilando un goteo de genios maléficos [...]

Coro. ¡Ay, dioses demasiado jóvenes! ¡Habéis pataleado la antigua ley y me habéis arrancado de las manos a Orestes! [...]

Atenea. Soportaré tu enfado porque eres más vieja y mucho más sabia por ello que yo. Pero también a mí me ha concedido Zeus el no estar mal de inteligencia.

Si vosotras os vais a un país en que habite otra gente, echaréis de menos esta tierra –os lo vaticino–, pues, en su constante fluir, va a venir un tiempo lleno de gloria para este pueblo. Tú tendrás una sede honrosa [...][27]

27 Esquilo: Ob. cit., pp. 255-261.

10 ▸ Sófocles

10.1. Vida

Sófocles es el segundo gran trágico de Grecia. Humanizó la tragedia, complejizó la trama y empleó el suspenso.

Nació en Colona, cerca de Atenas, el año 495 a.n.e. A los 16 años, dirigió el coro que celebró la victoria de Salamina (donde peleó Esquilo). Estudió con los mejores maestros de lírica y de música de su época. En su adolescencia, triunfó en distintos certámenes gimnásticos. También actuó en algunas obras, donde encarnó papeles como el de Nausicaa o el de Tamiris. A los 28 años, se presentó en las competencias dionisiacas y venció al que por largo tiempo fue considerado el rey indiscutible del teatro: Esquilo. Este se retiró y Sófocles ocupó su lugar al ganar en las dionisiacas por varios años, de donde se retiró invicto.

Al final de sus años tuvo un conflicto con uno de sus hijos, básicamente por su patrimonio, pues se le acusó de no poder administrar sus bienes. Sófocles leyó ante los jueces un coro de *Edipo en Colona*, que acababa de componer. Ellos reconocieron que una persona que tiene la capacidad de escribir versos de tal calidad, es aún dueña de todas sus facultades intelectivas. Murió a los 90 años, y durante mucho tiempo fue venerado como héroe nacional.

10.2. Características de su obra

10.2.1. Inclusión del tercer actor

También conocido como *triagonista*. Con esta innovación, el diálogo alcanzó mayor relevancia en la tragedia, por sobre el canto, y las escenas se tornaron más dialogadas y complejas.

10.2.2. Humanizó la tragedia

A diferencia de Esquilo, cuyos personajes aún eran caracterizados en forma solemne, sin librarse todavía de la tradición homérica, Sófocles les imprimió una mayor caracterización humana. Se suele decir que Sófocles representó en sus tragedias personajes de carne y hueso.

10.2.3. Profundidad psicológica

Se relaciona con la anterior característica, pues en las obras de Sófocles encontramos personajes de una mayor complejidad humana, tanto de pensamientos como de sentimientos. Un ejemplo es que a veces luchaban contra su destino –el gran paradigma es Edipo–, a pesar de que no podían librarse de él, mientras que en Esquilo sus personajes, por lo general, se resignaban. Las contradicciones existenciales –obviamente sujetas al culto a los dioses– de los personajes sofocleanos nos muestran una visión más moderna del hombre.

10.2.4. Mayor complejidad en la puesta en escena

Si Esquilo había acostumbrado a los espectadores griegos a enormes aparatos en escena (como los carros empleados durante el *deus ex machina*, por ejemplo), en Sófocles tenemos una mayor sofisticación no solo en los aparatos subidos a escena, sino también en otros implementos como trajes y disfraces.

10.2.5. Estilo preciso y directo

A diferencia de Esquilo, de estilo más recargado, en Sófocles se observa una mayor sencillez, lograda a través del trabajo con la palabra. Esa precisión en el lenguaje de Sófocles hace su obra más dinámica, de escenas menos reflexivas y con mayor movimiento de acciones.

10.2.6. Mayor complejidad en la trama

Un aporte fundamental de Sófocles es el uso del suspenso. En Esquilo, a veces, sabíamos desde el comienzo lo que sucedería en la obra. El desarrollo de lo trágico no iba tanto por lo sorpresivo de las situaciones (en realidad, los espectadores griegos ya se sabían toda la tradición mitológica: el efecto catártico iba más por la tragicidad con que los héroes asumían su destino); en Sófocles, en cambio, la trama se desenvuelve de tal manera que no nos enteramos de lo trágico hasta el final: los casos más paradigmáticos son *Edipo rey* y *Antígona*.

10.2.7. Precursor de las unidades teatrales

Aristóteles en la *Poética* exalta la calidad de *Edipo rey*, entre otras obras de Sófocles, por la lograda consecución de lo que imita, así como por el desarrollo de las pasiones a través de las peripecias y anagnórisis. En la posterior tradición poética –sobre todo durante el Clasicismo francés–, se destaca la perfecta estructura de sus tragedias, y se ponen de moda las llamadas *unidades clásicas de tiempo* (los hechos de la trama no deben exceder la duración del día), *espacio* (todas las acciones se representan en un solo escenario) y *acción* (toda la trama debe girar en torno de un solo tema). Esta normativa del teatro clásico tiene su antecedente en las obras de Sófocles.

10.3. OBRAS

Al igual que en el caso de Esquilo, la tradición nos dice que Sófocles escribió una cantidad numerosa de tragedias; sin embargo, solo se han conservado siete:

10.3.1. *Áyax*

El protagonista es el famoso héroe homérico, quien se molesta con los reyes griegos por entregar la armadura de Aquiles a Odiseo y no a él, y jura asesinarlos para vengar esta afrenta. Sin embargo, los dioses logran impedir que concrete su venganza: Atenea le hace creer que un hato de reses son los reyes griegos, y lleno de ira, los asesina. Al darse cuenta del engaño, Áyax se siente terriblemente deshonrado. Su esposa Tecmesa le suplica que no la abandone, pero él le dice que ya está bien y que irá a enterrar la espada que Héctor le regaló. Luego el adivino Calcas profetiza que Áyax morirá si abandona su casa. Lo buscan, pero ya era tarde: se había suicidado con la espada de Héctor. Odiseo persuade a los reyes para que el héroe sea enterrado como tal.

10.1.2. Las traquinias

Se basa en el mito de Heracles, hijo de Zeus, y de su esposa Deyanira. Esta, preocupada por la ausencia del esposo debido a sus trabajos, se entera de que este se ha enamorado de una doncella llamada Yole. Entonces Deyanira, ayudada por el centauro Neso, cubre un peplo que envía a su esposo con un filtro mágico para que reconquiste su amor. Este regalo es llevado por el mensajero Licas. Sin embargo, este filtro era en realidad un veneno. De esta manera se cumple la profecía dada a Heracles: que moriría a manos de un habitante del Hades. Antes de morir, maldice a su esposa, la cual al enterarse de lo sucedido, se atraviesa con una espada. Heracles es enterrado por su hijo Hilo en el monte Eta.

10.1.3. Filoctetes

Es un héroe griego que se encuentra en Lemnos, curándose de la mordedura de una serpiente, por lo que no pudo viajar a Troya. Hasta Lemnos llegan los héroes Odiseo y Neoptólemo (hijo de Aquiles) para persuadirlo de que se una con ellos a la batalla. No olvidemos que Filóctetes poseía un arco que le había sido regalado por Heracles (y que según la mitología con esa arma se mataría al troyano París). Este rehúsa ir a pesar de las estratagemas de ambos héroes. Entonces, se le aparece Heracles desde el mundo de los muertos para decirle que su destino era partir a Troya. Filóctetes parte para allá con los héroes griegos.

10.1.4. Electra

Orestes, hermano de Electra e hijo de Agamenón, llega a Micenas con su amigo Pílades y un anciano maestro para vengar la muerte del padre. El anciano es enviado al palacio del rey para engañar a Clitemnestra, diciéndole que su hijo Orestes ha muerto en una carrera de carros, incluso le muestra una urna que contiene sus cenizas. Entre tanto, ella tiene un sueño de mal agüero y manda a su hija Crisótemis a verter libaciones sobre la tumba del esposo que ella misma asesinó. Electra encuentra sobre la tumba de Agamenón un mechón de cabello que es de Orestes. Ella supone que esto es una burla para su sufrimiento. Luego decide matar a Clitemnestra y a Egisto ella misma, pero se da cuenta de que en realidad su hermano sí ha llegado para concretar la venganza. Al final de la obra, Orestes mata a los reyes Egisto y Clitemnestra, asesinos de su padre.

10.1.5. Edipo en Colono

Edipo llega hasta Colona (tierra natal de Sófocles), auxiliado por su hija Antígona, porque, según el oráculo, aquí debía morir este personaje. Sin embargo, el pueblo no quiere recibirlo y decide expulsarlo. Entonces Teseo, rey de Atenas, le brinda su protección y le promete que morirá en tierra ática. Aparece Ismene, la otra hija de Edipo, y le cuenta del enfrentamiento entre sus hermanos Polinices y Eteocles por el trono de Tebas. Llega luego Polinices, quien se queja de la expulsión que sufrió por parte de su hermano, y le pide a su padre un apoyo y su bendición para combatir a Eteocles. Pero lo único que consigue es enfurecer a Edipo, quien lanza una maldición contra ellos y le dice que morirán el uno a manos del otro. Tras el sonido de un trueno que señala el inminente fin de Edipo, este le indica a Teseo cuál será el lugar de su tumba.

10.3.6. Antígona

Nos presenta lo acontecido con la hija de Edipo. Ella está en la disyuntiva de seguir la ley ciudadana o la ley natural. Sus hermanos, Eteocles y Polinices, han luchado y entre ellos se han matado (revise *Los siete contra Tebas*, de Esquilo). Ya que Eteocles defendió Tebas, es enterrado con todos los honores. En cambio, Creonte, gobernador de Tebas, ordena que Polinices no sea enterrado y que su cuerpo se deje para comida de perros y buitres, ya que luchó contra la ciudad. Antígona siente el llamado de la sangre: sabe que su deber es enterrar a su hermano, a pesar de que Creonte había ordenado que quien lo haga pagaría con su vida. Antígona pide ayuda a su hermana Ismene, pero esta siempre se muestra vacilante. La heroína, a pesar de todo, lo entierra en secreto. Al saberlo, Creonte se enfrenta al dilema de cumplir la ley o salvar a su sobrina, pero, finalmente, ordena su muerte. Entonces Hemón, el hijo de Creonte y de Eurídice, quien amaba profundamente a Antígona, al conocer el destino de su amada, decide suicidarse. Este hecho provoca que Eurídice también se suicide. Al final, Creonte queda solo con el sentimiento de culpabilidad, producto de su orgullo y despotismo.

Antígona, por ser hija de Edipo, padece terribles desgracias. En la imagen, Edipo y Antígona de Antoni Stanisław Brodowski.

10.3.7. Edipo rey

Es la obra más conocida de Sófocles y uno de los clásicos más representativos de la literatura universal. Recrea el mito de Edipo, el cual es incluso más antiguo que el de los héroes homéricos y que nos relata el destino funesto de este personaje: matar a su padre, y tener relaciones incestuosas con su madre, e incluso tener hijos con ella. Todo esto sin conciencia alguna de lo que hacía.

Información preliminar

Edipo va a Tebas para alejarse de ese destino que el oráculo le había profetizado, pues pensaba que sus verdaderos padres eran los reyes de Corinto, Pólibo y Mérope. Cerca de Tebas, asesina a un hombre mayor, sin saber que era su padre Layo. Luego vence a la Esfinge, ser mitológico que tenía sojuzgado al pueblo de Tebas:

> Este monstruo [la Esfinge] era hija de Tifón y Equidna o según dicen algunos, del perro Ortro y la Quimera, y había volado a Tebas desde la parte más distante de Etiopía. Se la reconocía fácilmente por su cabeza de mujer, cuerpo de león, cola de serpiente y alas de águila. Hera había enviado recientemente a la Esfinge para castigar la ciudad de Tebas porque Layo había raptado en Pisa al niño Crisipo; habiéndose instalado en el monte Ficio, cerca de la ciudad, proponía a cada viajero tebano que pasaba por allí un enigma que le habían enseñado las Tres Musas: "¿Qué ser, con solo una voz, tiene a veces dos pies, a veces tres, a veces cuatro y es más débil cuantos más pies tiene?" A los que no podían resolver el enigma los estrangulaba y devoraba en el acto [...]

> Edipo, quien se acercaba a Tebas inmediatamente después de haber matado a Layo, adivinó la respuesta. "El hombre –contestó–, porque se arrastra a gatas cuando es niño, se mantiene firmemente en sus dos pies en la juventud, y se apoya en un bastón en la vejez." La Esfinge, mortificada, saltó desde el monte Ficio y se despedazó en el valle de abajo.[28]

El pueblo tebano, agradecido con Edipo, lo declara nuevo rey de Tebas y lo desposa con la reina Yocasta, sin saber que era su propia madre. En la tragedia de Sófocles, todo esto es solamente mencionado, porque representa una etapa muy posterior: cuando una peste asola la ciudad y Edipo busca al asesino del antiguo rey, sin saber que era él mismo.

Características formales

- Tragedia basada en el antiguo mito de Edipo.
- Es la primera tragedia del llamado ciclo tebano en la obra de Sófocles. Las otras dos son *Edipo en Colona* y *Antígona*.
- Presenta un solo escenario (el frontis del palacio real en Tebas); el conjunto total de las acciones no excede la duración de un día; además, todas las acciones de la obra giran en torno a un fin: hallar al asesino del antiguo rey de Tebas. Estas características permiten que *Edipo rey* sirva de base para la configuración de las tres unidades clásicas teatrales: tiempo, espacio y acción.
- Sus personajes son seres humanos en su totalidad.
- Uso del suspenso: este elemento va creciendo a partir de los datos que van configurando el conflicto, lo cual genera el clímax de la obra: el descubrimiento del asesino del antiguo rey de Tebas. Incluso se habla de un precedente de elementos policiales en esta tragedia.
- Lenguaje claro, sobrio y directo.
- Empleo de la ironía: por ejemplo, cuando llega el mensajero de Corinto y pregunta por el rey de Tebas, así como por su *esposa-madre* de sus hijos. O también el hecho de que el adivino Tiresias, siendo ciego, *ve* más que los otros que sí pueden ver, como por ejemplo Edipo.
- Uso de exclamaciones e interrogaciones para enfatizar el carácter dramático de la obra.
- La concreción de la peripecia y de la anagnórisis se observa en el conjunto de sucesos que acontecen en la obra (peripecias), y que permiten que el desenlace sea nefasto: el reconocimiento de Edipo (anagnórisis) como asesino de su padre e incestuoso con su madre. El manejo de estos recursos es considerado magistral por Aristóteles, por el efecto que va a conseguir y que es la finalidad de las tragedias: la catarsis. Por ello, *Edipo rey* es considerada la tragedia perfecta.
- La muerte y las escenas violentas se representan fuera de escena, como en toda la tragedia griega.

28 GRAVES: Ob. cit., p. 9.

Principal: El destino inexorable

Si bien este tema, en menor o mayor medida, aparece en todas las tragedias griegas –podríamos afirmar incluso en casi todo el Clasicismo griego–, es en esta obra que alcanza una evidencia patética. El protagonista, que buscó siempre alejarse de su destino, no hizo más que acercarse a él y finalmente cumplirlo, y de qué manera: cometiendo dos de las faltas más terribles, como son el parricidio y el incesto.

Secundarios

- La búsqueda de la verdad. Es un tema fundamental porque genera la secuencia de hechos que desencadenan la tragicidad de la obra. Lo irónico es que el homicida se buscaba a sí mismo sin saberlo.
- La predestinación. Representada en el adivino Tiresias, quien conoce el pasado y el futuro.
- La desconfianza. Por parte de Edipo para con Creonte y Tiresias, pues pensaba que ambos complotaban contra él.
- El incesto. La relación entre Edipo y su madre Yocasta, con quien incluso tuvo varios hijos.
- El suicidio. Fue la opción que eligió Yocasta frente a la realidad abominable que descubrió.
- El sentimiento de culpabilidad. Que siente Edipo por todo lo hecho, así como por el futuro de sus hijas Ismene y Antígona.

PRINCIPAL	SECUNDARIOS
• Edipo: rey de Tebas	• Yocasta: su esposa (y madre) • Creonte: hermano de Yocasta • Tiresias: ciego adivino • Un mensajero de Corinto • Un pastor • Antígona e Ismena: hijas (y hermanas) de Edipo y de Yocasta • Un coro de ancianos

En el palacio de Edipo se encuentran reunidos un grupo de tebanos arrodillados en torno a un sacerdote de Zeus; unos oran y otros se lamentan. Al ver esto, Edipo les pregunta el porqué de sus oraciones y lamentos, y ellos le responden que es a causa de la terrible peste que asola la ciudad de Tebas. El rey afirma que ya ha enviado precisamente a su cuñado Creonte al oráculo de Apolo (Delfos) para que le explique los motivos de la peste y qué hacer para aplacarla. En ese momento llega Creonte y dice que la única manera para que cese la peste es que se vengue: el asesinato de Layo, su predecesor y el primer esposo de Yocasta. Edipo, preocupado, no sabe cómo iniciar

la búsqueda, ya que no hay testimonios que aclaren por qué mataron a Layo. Edipo promete al pueblo tebano que encontrará y castigará al asesino de Layo, y que además, si alguien en esta búsqueda encubre al homicida, también sería castigado ejemplarmente.

La obra Edipo rey es considerada por Aristóteles como la más perfecta.

El coro aconseja a Edipo que consulte a Tiresias. El rey manda llamar al adivino y le exige que revele todo lo que pueda decir sobre esto. Tiresias inicialmente se niega porque se incomoda con lo que va a revelar; Edipo se impacienta, lo insulta acusándolo de traer al mundo solo malas noticias. Al llegar la discusión a este nivel, el adivino le dice que el asesino que tanto busca es él, y que todo lo que había pronosticado el oráculo de Delfos sobre su existencia se había cumplido. Pero Edipo no le cree, y lo vuelve a insultar porque piensa que está en conspiración con Creonte para quedarse con el reino de Tebas. Así que le dice que si fuera realmente un gran adivino, hubiera descifrado el enigma de la Esfinge que él sí pudo hacer; además, piensa que es imposible que se haya cumplido el oráculo que cita el adivino, porque sus padres eran Pólibo y Mérope, ambos de Corinto. Sin embargo, Tiresias, antes de irse, insiste en su acusación. Dice que el culpable está allí, que pasa por un extranjero domiciliado en Tebas pero que en realidad es tebano de nacimiento, y también que es padre y hermano de sus hijos, hijo y esposo de la madre que le dio el ser, y el asesino de un padre a cuya esposa fecundó y que, finalmente, terminará sus días pobre y ciego a causa de sus propias manos y que en esas condiciones deambulará hacia tierras extrañas ayudado solamente por un bastón.

Yocasta ingresa cuando ya Tiresias se ha marchado y Edipo la pone al tanto de todo, de sus sospechas de Creonte y la imposibilidad de que él sea el asesino de Layo. Yocasta recuerda que su ex esposo había sido asesinado en un camino que se dividía en tres, en un lugar llamado Fócida. Edipo tiene un mal presentimiento, se angustia, averigua más detalles, pregunta la cantidad de asesinos, los testigos, etc. Yocasta le responde que un criado antiguo de Layo (ahora pastor) que vive alejado de la ciudad fue testigo de todo. Edipo manda traerlo.

Mientras tanto, Edipo recuerda que durante una fiesta, un borracho le dijo que no era hijo verdadero de sus padres. Indignado, Edipo increpó a sus padres ello; sin embargo, estos no dijeron nada. Desconfiado, consultó al oráculo de Delfos, quien le dijo que mataría a su padre y engendraría en su propia madre. Horrorizado, tuvo que irse de Corinto para que esta nefasta profecía no se cumpla, y precisamente en el cruce de tres caminos tuvo un altercado con un hombre a quien mató y siguió su camino.

En eso llega un mensajero que le anuncia a Edipo que su padre ha muerto. Pero él teme ir porque piensa que se puede cumplir parte del vaticinio y llegar a involucrarse de alguna forma con su madre Mérope. Sin embargo, el mensajero le revela que fue adoptado por los reyes de Corinto ya que no podían tener hijos.

Entonces llega el único testigo de la muerte de Layo, un viejo pastor. Edipo los enfrenta y el mensajero lo reconoce el hombre que le entregó a Edipo de niño. El pastor quiere negarlo pero termina

aceptando que fue Yocasta la que le dio un bebé para matarlo y que, efectivamente, luego terminaría regalándolo al mensajero.

Edipo lo comprende todo y puede medir la dimensión exacta de su tragedia. Lamenta el destino aciago que le había tocado vivir: la predestinación cumplida al pie de la letra, la madre deshonrada, el padre asesinado por el propio hijo. El horror se apodera de él. Un criado anuncia ante los presentes que Yocasta se ha quitado la vida. Edipo, desesperado la halló muerta y con los broches de ella se arrancó los ojos. Grita desaforadamente, después se lamenta y maldice el momento en que fue rescatado de la muerte. Llega Creonte, quien, espantado al ver a su hermana muerta, informa que será el protector de Tebas. Edipo pide ser expulsado del país y deja a sus hijas en manos de su cuñado.

Finalmente, el coro canta, a manera de cruel resumen, cómo una persona feliz como Edipo se convirtió en la criatura más desgraciada de la tierra. Y por eso advierte que hasta esperar el último de sus días, no hay que proclamar a ningún mortal feliz.

▸▸ *EDIPO REY*

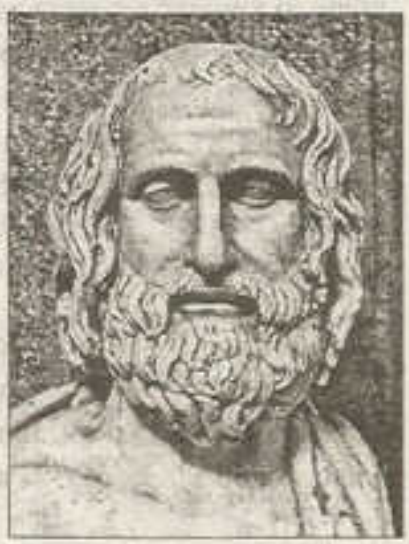
(fragmento)

Criado. Infortunado de mí, ¿por qué causa? ¿Qué más quieres saber?
Edipo. Si le diste a él el niño de que habla.
Criado. Sí, se lo di, y ojalá hubiera muerto aquel día.
Edipo. Llegarás a morir, sí, si no dices lo que debes.
Criado. Y si hablo, con mucha más razón he de morir.
Edipo. El hombre, éste, está claro que quiere darle largas al asunto.
Criado. No por mí, desde luego; pero ya te dije que sí se lo di.
Edipo. ¿De dónde lo sacaste? ¿Era tuyo, o de algún otro?
Criado. No, mío no era: lo recibí de otro.
Edipo. ¿Había nacido bajo el techo de algún ciudadano de Tebas?
Criado. No, por los dioses, señor, no indagues más.
Edipo. Eres hombre muerto, si he de preguntártelo de nuevo.
Criado. Había nacido en la familia de Layo.
Edipo. ¿De un esclavo o de quién, de su familia?
Criado. ¡Ay de mí, que he llegado al punto más terrible de lo que he de decir!
Edipo. Y yo al de lo que he de oír; con todo, hay que oírlo.
Criado. Era hijo de Layo... se decía. Pero ella, tu mujer, la que está dentro, te lo podrá decir mejor que yo, lo que ocurrió.
Edipo. ¿Fue ella la que te lo entregó?
Criado. Justamente señor.
Edipo. Y ¿con qué finalidad?
Criado. Para que lo hiciera desaparecer.
Edipo. ¡Ella, pobre, que lo había dado a luz!
Criado. Lo hizo angustiada por funestos oráculos
Edipo. ¿Cuáles?
Criado. Se decía que él sería la muerte de sus padres.
Edipo. Mas tú, ¿cómo se lo diste a este anciano?
Criado. Por lástima, señor, porque pensé que se lo llevaría a otra tierra, de donde él era, y él, sí, se salvó, pero para funestísimas desgracias. En cuanto a ti, si eres el que él dices, has de saber que tú eres el que nació malhadado.
Edipo. ¡Ay, ay! Todo era cierto, y se ha cumplido. ¡Oh luz!, por última vez hoy puedo verte, que hoy se me revela que he nacido de los que no debí, de aquellos cuyo trato debía evitar, asesino de quienes no podía matar.[29]

29 SÓFOCLES. *Áyax. Antígona. Edipo rey*. Trad. Carlos Miralles Solá. Navarra: Biblioteca Básica Salvat, 1969, pp. 166-167.

11. Eurípides

11.1. Vida



Eurípides es el tercer gran trágico (conocido por Aristóteles como el trágico de los trágicos).

Nació en Salamina en 480 a.n.e. (según los antiguos, el mismo día que se celebró el célebre combate en que luchó Esquilo). Su familia fue aristocrática, por lo que pudo dedicarse a las ciencias y las artes. A diferencia de los anteriores poetas trágicos, él no sintió atracción por los asuntos públicos, motivo también por el que su obra demoró en ser entendida por los griegos. Participó en diferentes competencias dionisiacas, pero al parecer muy pocas veces consiguió la corona de la victoria. Al final de su vida se retiró a la corte del rey Arquelao en Pella. Fue enterrado en el valle de Aretusa, en 406 a.n.e.

11.2. Características de su obra

La historia ha querido que de él conozcamos más tragedias que las de sus predecesores (un total de 19); sin embargo, en su época no tuvo la fama que alcanzaron tanto Esquilo como Sófocles. ¿Los motivos? Se le acusa de un lenguaje marcadamente recargado y retórico (tuvo una influencia de la sofística), así como de ciertos cambios formales, como el de darle al coro una participación muy secundaria en comparación con sus predecesores. Sin embargo, lo más resaltante de su obra es el rol que desempeña el personaje femenino, el cual va a ser central en la mayoría de sus tragedias. Esto llama la atención en una etapa marcadamente machista como la Antigüedad. Muchos estudiosos han querido reconocer que el poeta exalta la imagen femenina, cuando en realidad él muestra, en forma más apasionada y descarnada que los otros, la visión femenina de la época: a la mujer no la mueve la razón, sino sus instintos y pasiones, a diferencia del hombre, que es más reflexivo. Esta cruda representación generó bastante polémica en su tiempo.

11.3. Obras

Las tragedias que conocemos de Eurípides son *El cíclope*, *Alcestes*, *Medea*, *Las heráclidas*, *Hipólito*, *Andrómaca*, *Hécuba*, *Las locuras de Heracles*, *Suplicantes*, *Ión*, *Las troyanas*, *Ifigenia en Tauris*, *Electra*, *Helena*, *Las fenicias*, *Orestes*, *Ifigenia en Aulis*, *Las bacantes* y *Reso*.

De ellas podemos destacar:

11.3.1. *Medea*

Esta mujer, que había aprendido las artes de la brujería, busca vengarse del hombre que tanto amaba (por influjo de la diosa Afrodita): el héroe Jasón, a quien había ayudado a robar el vellocino de oro, y para conseguirlo, tuvo que traicionar a su padre Eetes. Sin embargo, dentro de su corazón, guardaba el rencor de que Jasón se había casado con otra mujer y la había abandonado. Fue por ello que mata a sus propios hijos para así pagar la afrenta que le había hecho su esposo. Al final, esta huye en un carro por el cielo, dejando al héroe destruido y totalmente solo.

11.3.2. Las bacantes

Es uno de los pocos textos que tenemos donde se recrea el rito al dios Dionisos o Baco. La acción transcurre en el palacio del rey Penteo, en Tebas, adonde ha llegado el dios Dionisos tras cruzar el Asia. Este rey estorba la veneración al dios, a pesar de las recomendaciones del adivino Tiresias y del viejo Cadmo. El dios se presenta en forma humana ante el rey, quien manda que sea recluido en una cuadra de caballos. Dionisos escapa y trastorna el palacio. Las mujeres de la casa del rey deciden celebrar en las montañas las fiestas del dios. Penteo se siente poseído de una rara locura y decide ir también. Se disfraza de mujer veneradora de Baco; va a la montaña, pero las mujeres, ya en pleno éxtasis animalesco, llenas de entusiasmo dionisiaco, lo toman y lo destrozan, continuando el rito con los trozos del rey en sus manos.

12. La comedia

12.1. Origen

Tuvo un origen posterior a la tragedia, pues mientras esta comenzó a ser representada en Atenas entre los años 536-533 a.n.e. por orden de Pisístrato, la comedia haría su entrada en las dionisiacas de la ciudad recién en 486 a.n.e.[30]. La mayoría de estudiosos está de acuerdo en que tiene un origen común a la tragedia, aunque también se maneja la hipótesis de que tendría más bien su origen en los himnos fálicos, es decir, cánticos en los que se rendía culto a Falos, compañero de Dionisos y a quien se invocaba para la reproducción.

12.2. Características y representantes

Si bien la comedia no tuvo la misma relevancia que la tragedia, fue también escenificada en las competencias dionisiacas, pues no olvidemos que Baco era ante todo un dios festivo. Generalmente, acompañaba una trilogía de tragedias. El estilo de las comedias es más popular que el de las tragedias, marcadamente solemnes, y si bien podían participar en ellas algunos dioses o semidioses, su presencia era en forma jocosa y burlesca. La mayoría de personajes eran extraídos del pueblo y, como señaló Aristóteles, eran representados como seres inferiores al común, en oposición a la tragedia, que los mostraba superiores.

En la Antigüedad, hubo tantos comediantes como trágicos (incluso algunos poetas escribían ambas especies, como se sugiere en el caso de Eurípides); destacaron poetas cómicos como Difilo, Filemón, y sobre todo Menandro con su obra *El eunuco*. Sin embargo, el comediante más reconocido del mundo antiguo es Aristófanes, quien es considerado el padre de la comedia griega.

30 Cfr. Ibidem, pp. 61-62.

13 ▸ ARISTÓFANES

13.1. VIDA

Se conoce muy poco de su vida. Según los antiguos, su fecha de nacimiento oscila entre los años 455 y 445 a.n.e. Su padre se llamó Filipo y quizá era procedente de la isla de Egina. Eso quiere decir que no fue ateniense por línea paterna. Sin embargo, la mayor parte de su vida transcurriría en esta ciudad. De sus contemporáneos, solo es citado por Platón en la *Apología de Sócrates* y en *El banquete*, donde se menciona que fue procesado por haber criticado en su obra *Los babilonios* el trato que los griegos les dieron a sus aliados. También se desconoce el año de su muerte, aunque se sabe que fue después de 388 a.n.e., año en que representó su última comedia, titulada *Pluto*. Compuso otras dos comedias –*Cócalo* y *Eolosicón*–, las cuales fueron representadas después de su muerte por su hijo Araro.

Aristófanes satiriza y ataca a políticos y poetas de su tiempo.

13.2. CARACTERÍSTICAS DE SU OBRA

13.2.1. Tono burlesco

En sus obras se burla de muchos de sus contemporáneos, incluso podríamos decir que ataca, en general, a hombres públicos: políticos como Pericles, Cleón, Hipérbolo, Cleofonte, o pensadores como Sócrates, entre otros. Además, no olvidemos que tenía una aversión enorme a los sofistas. Aristófanes no escondía los nombres reales, sino que los utilizaba sin el menor remordimiento.

13.2.2. Carácter realista

Es el que predomina, aunque también aparecen algunas obras de contenido mitológico, como por ejemplo *Las ranas*.

13.2.3. Ironía y humor negro

Los emplea para burlarse, en general, de sus enemigos y rivales. A veces llega hasta el escarnio y la ridiculización de personajes.

13.2.4. Estilo

Su estilo es sencillo, pues se nutre del lenguaje popular, pero a veces llega hasta lo vulgar y grotesco. Además, sus personajes eran ante todo de extracción popular; estos eran representados con características burdas y ridículas, que mostraban una crítica mordaz y recalcitrante a la sociedad de su tiempo.

13.2.5. Escenas exageradas

Estas escenas se empleaban para incidir en alguna ridiculización. Estos excesos fueron muy criticados en su tiempo, pues atentaban contra la armonía y belleza de las obras clásicas.

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

13.2.5. Recursos estilísticos

Juegos de palabras, chistes, retruécanos, términos inventados o compuestos, entre otros.

13.3. OBRAS

En el desarrollo de la obra de Aristófanes, se han planteado hasta tres etapas bien marcadas: comedia política, comedia sentimental y literaria, y comedia de puro regocijo[31]. Entre las más conocidas, tenemos:

13.3.1. *Los acarnienses*

Presenta las ventajas de la paz, encarnada en la ciudad de Diceópolis y en oposición a Lámaco, que encarna más bien los pesares de la guerra. Hay una burla a Eurípides, de quien incluso se parodian algunos versos.

13.3.2. *Las avispas*

Trata de la locura de Filocleón, así como de su manía de juzgar, motivos que tiene su hijo Bdelicleón para no dejarlo salir de casa. Aquel quiere escaparse al atarse debajo de la panza de un burro (parodiando la escapatoria de los hombres de Odiseo de la cueva del cíclope Polifemo). En eso pasa un coro de hombres disfrazados de avispas y que iban a juzgar. Filocleón organiza un tribunal doméstico y acusa a un perro de robar un queso siciliano. Luego lo absuelve por error y, avergonzado de su equivocación, renuncia a los juegos y se dedica a una vida licenciosa.

13.3.3. *Las aves*

Dos atenienses que han sido desterrados inducen a las aves a fundar una ciudad aérea, en la que ellas tengan el cetro. Se construye la ciudad y en las fiestas de la dedicación acuden personajes peculiares: un poeta que canta para buscar recompensa, un adivino, un geómetra y un vendedor de decretos, los cuales terminan siendo apaleados.

13.3.4. *Lisístrata*

Los atenienses se encontraban en guerra contra los espartanos. Solo regresaban por unos días a sus casas para yacer con sus esposas y continuar con la lucha. Lisístrata, una mujer ateniense, promueve la huelga de las "piernas cerradas", por lo que se niegan a tener intimidad con sus esposos cuando estos llegaban por unos días. Después de un tiempo, se firma la paz y todo vuelve a la normalidad.

13.3.5. *Las ranas*

En la tierra ya no quedan poetas trágicos, así que el dios Baco baja al Hades en busca de uno. En la bajada, se tropieza con un coro de ranas que graznan y lo insultan. Luego el dios, disfrazado de Hércules, atraviesa la laguna Estigia en la barca de Caronte. Después de varias peripecias, llega al palacio de Plutón, justo cuando se está iniciando una disputa entre Esquilo y Eurípides. Ambos poetas sacan los defectos y vicios del otro, y al final nada se decide, a pesar de que Baco funge de juez.

---

31 Ibídem, p. 22.

Entonces, para resolver el asunto, se decide pesar los versos en una balanza. Sale vencedor Esquilo, y al marcharse a la tierra entrega el cetro a Sófocles, quien contempla la escena en silencio.

13.4. LAS NUBES

En esta comedia, Aristófanes ataca a los sofistas, extrañamente representados por Sócrates, pues sabemos –por los escritos de su discípulo Platón– que el filósofo fue contrario al discurso de lo sofistas y a su búsqueda del convencimiento por sobre la verdad. Pero lo cierto es que el comediante representa a Sócrates como un ridículo maestro que utiliza la palabra para convencer a cualquiera, y así obtener los beneficios que desee. Se representa con bastante sorna la escuela de Sócrates, quien incluso está sentado en un canasto en posición de contemplación cósmica. El tema central es justamente la **crítica a la sofística**, ya que el protagonista de la obra, Estrepsíades, confía en este tipo de retórica para solucionar sus deudas, pero al final todo le sale mal y decide vengarse de Sócrates y sus discípulos. Otros temas son la ambición, la ignorancia, la venganza.

13.4.1. Resumen

Estrepsíades era un campesino que vivía muy feliz y sin complicaciones. Sus actividades en el campo le producían el dinero suficiente para vivir holgadamente. Se casó y tuvo un hijo llamado Fidípides, un muchacho que cuando creció desarrolló la afición a los caballos que se volvió un vicio compulsivo y obligó a su padre a que lo sostuviera y este veía desaparecer su dinero paulatinamente. El terrible día que ya no pudo pagar obligó a Estrepsíades a recurrir a los préstamos. Comenzó a aceptar intereses cada vez más altos e imposibles de pagar y las fechas de cancelación comenzaron a llegar.

Estrepsíades llegó a la conclusión de que no había manera de pagar todas las deudas y que la única salida que tenía era la de refugiarse en el litigio legal. Se convenció de que con un buen discurso, manipulador y convincente, podría ganar fácilmente los juicios que se le vendrían. Pensó en la retórica de Sócrates y una noche fue a verlo para ser uno de sus alumnos.

Sócrates era un filósofo de ciudad, pero Estrepsíades, a pesar de ser hombre de campo, decidió poner toda su esperanza en él, porque confiaba en que el filósofo le enseñaría el arte de la palabra. Estrepsíades sería aceptado.

Luego de un sustancioso y entretenido diálogo con Sócrates, el filósofo, sorprendentemente y contraviniendo a las creencias vigentes de la Polis, cuestiona la existencia de Zeus y a las otras divinidades. Sócrates protagoniza una iniciación cómica con Estrepsíades. Se escucha un trueno, y de manera irreverente el flamante pupilo decide expeler gases grotescamente. En cruel y sarcástico símil, se deduce que así son los inicios de toda carrera filosófica.

Luego, Sócrates intenta enseñarle lo básico sobre la poesía y el pensamiento con largas e incomprensibles reflexiones filosóficas. El viejo Estrepsíades no consigue aprender nada porque todo lo equivoca y termina relacionando los grandes temas filosóficos con situaciones de la vida cotidiana.

Al poco tiempo, Estrepsíades es expulsado de la escuela, pero no se resignaría al despido, volvería a insistir esta vez con su hijo Fidípides para que ingrese en la escuela de los que él considera locos. Los dos fueron a hablar con Sócrates. Este lo admite, pero Fidípides tiene que decidir entre el argumento justo y el injusto. Con el argumento justo le dice que él le enseñará a ser fuerte, respetuoso

y a sufrir sin quejarse. Por el otro lado, con el segundo le dice que no tiene por qué sufrir y soportar el dolor. Este le enseña a no avergonzarse de nada, a vivir la vida y a engañar a cualquiera con la palabra. Fidípides se decide por el argumento injusto.

Mientras Fidípides no está en casa, vienen dos acreedores a cobrarle a Estrepsíades, pero este les da una lección de retórica y les dice que ya se verán en el ágora o tribunal. Está contento por su pequeña victoria hasta que vuelve Fidípides. Ha llegado hecho todo un maestro en el difícil y caprichoso arte de convencer a la gente. Estrepsíades está contento por ello. Sin embargo, pasado un corto tiempo sale furioso de su casa porque su propio hijo lo ha golpeado.

Filipides tiene una curiosa e hilarante manera de argumentar sus actos, al mejor estilo de los sofistas; dice que si a él cuando era niño lo golpearon y que ahora eso lo había beneficiado, también habría que golpear a sus padres, para también beneficiarlos.

Estrepsíades, furioso, busca la ayuda de un criado y derrumban la casa de Sócrates. Luego la incendian con Sócrates y sus discípulos adentro.

▸▸ LAS NUBES

(fragmento)

Sócrates (abriendo la puerta). Saludo a Estrepsíades.

Estrepsíades. Yo también te saludo. Pero, por de pronto, toma esto: es necesario dar algunos honorarios al maestro. Y en cuanto a mi hijo, que poco a poco has introducido en tu escuela, dime si ha aprendido el famoso argumento.

Sócrates. Lo ha aprendido.

Estrepsíades. Bien, Fraude, oh reina del universo,

Sócrates. De modo que podrás ser absuelto de cualquier proceso cuando quieras.

Estrepsíades. ¿Incluso si había testimonios cuando tome a préstamo?

Sócrates. Mucho mejor, aunque hubiera mil.

Estrepsíades. Yo gritaré, pues, a todo pulmón: "¡Ay, llorad, usureros del óbolo, vosotros y vuestros capitales, y los intereses de los intereses! Ya no me podréis hacer ningún mal porque en esta morada se me educa un hijo, ilustre por su lengua de doble filo, un baluarte para mí, un salvador de la casa, azote de mis enemigos, libertador de los grandes males palernos."

(A Sócrates) Apresúrate a llamarle, para que venga hacia mí. ¡Hijo, niño, sal de la casa; oye la voz de tu padre!

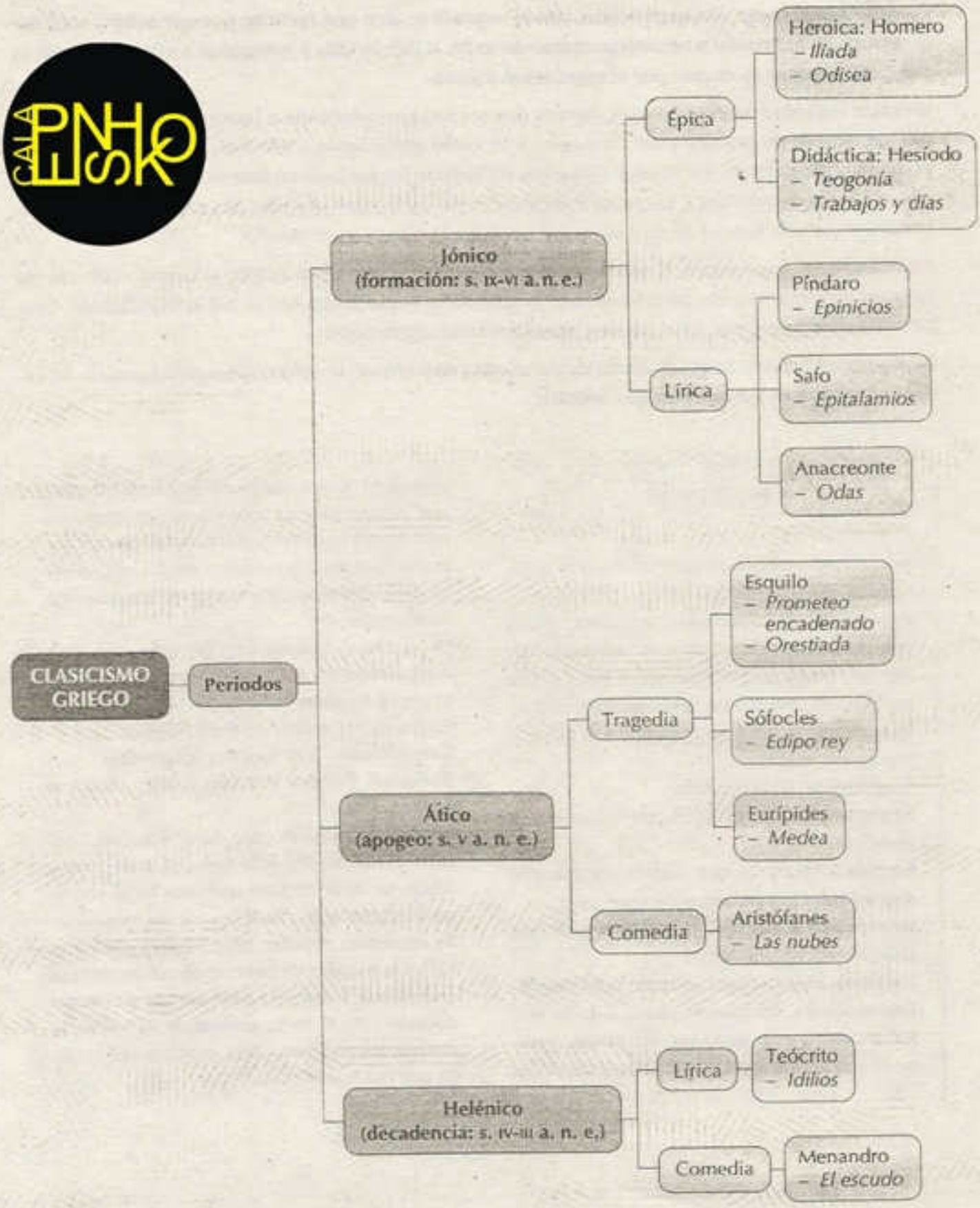
Sócrates. He aquí al célebre hombre.

Estrepsíades. ¡Oh querido, oh querido!

Sócrates. Puedes tomarlo e irte. (Entra a casa.)

Estrepsíades. ¡Oh, oh, hijo! ¡Oh, ah, ah! Cuánto me alegra, ante todo, al ver tu color. Ahora se ve al instante que eres hábil en negar y contradecir, y en ti florece sin más aquella expresión popular: "¿Qué tienes que decir tú?". Y la manera de parecer ofendido cuando uno ofende y maltrata a los demás; yo conozco todo esto. Y en tu semblante es visible la mirada ática. Ahora, pues, procura salvarme, ya que me has perdido.[32]

32 Aristófanes. *Comedias*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1969, pág. 90.


CLASICISMO GRIEGO
Periodos
Jónico (formación: s. IX-VI a. n. e.)
Épica
Heroica: Homero
– Ilíada
– Odisea
Didáctica: Hesíodo
– Teogonía
– Trabajos y días
Lírica
Píndaro
– Epinicios
Safo
– Epitalamios
Anacreonte
– Odas
Ático (apogeo: s. V a. n. e.)
Tragedia
Esquilo
– Prometeo encadenado
– Orestiada
Sófocles
– Edipo rey
Eurípides
– Medea
Comedia
Aristófanes
– Las nubes
Helénico (decadencia: s. IV-III a. n. e.)
Lírica
Teócrito
– Idilios
Comedia
Menandro
– El escudo

LECTURA

Clasicismo y democracia

La democracia nos introduce en un grado de cultura tan diferenciado, que la alternativa entre individualismo e idea de comunidad ya no puede ser planteada unívocamente; ambas cosas están enlazadas entre sí de modo indisoluble. En situación tan complicada, la valoración sociológica de los elementos estilísticos resulta naturalmente más difícil que en los estadios anteriores. Los diversos estratos sociales ya no son, en cuanto a sus intereses y objetivos, tan unívocamente definibles como lo eran en su relación mutua la antigua nobleza terrateniente y los campesinos desposeídos. No solo están divididas las simpatías de la clase media, no solo la burguesía urbana asume una posición intermedia entre la capa superior y la inferior, y, por una parte, se interesa en los afanes democráticos de nivelación, mientras, por otra, se afana en la creación de nuevos privilegios capitalistas; la misma nobleza, a consecuencia de su orientación plutocrática, pierde la antigua coherencia y unidad de principios y se aproxima a la burguesía que carece de tradición y posee una mente racionalista.

Ni los tiranos ni el pueblo consiguieron quebrantar el predominio de la nobleza; el Estado de estirpes fue suprimido, y se introdujeron las instituciones democráticas fundamentales, al menos en la forma; pero, con pequeñas restricciones, el influjo de la nobleza siguió subsistiendo. Comparada con los despotismos orientales, la Atenas del siglo V puede considerarse democrática; pero al lado de las democracias modernas, resulta una verdadera ciudadela de la aristocracia. Atenas era gobernada en nombre de los ciudadanos, pero por el espíritu de la nobleza. Las victorias y las conquistas políticas de la democracia fueron logradas en su mayor parte por hombres de origen aristocrático: Milciades, Temístocles, Pericles son hijos de familias de la vieja nobleza. Solo en el último cuarto de siglo logran los miembros de la clase media intervenir verdaderamente en la dirección de los asuntos públicos; mas la aristocracia sigue conservando aún el predominio en el Estado. Desde luego tiene que enmascarar su predominio y hacer continuamente concesiones a la burguesía, aunque éstas, por lo general, solo sean de forma. El hecho de que tuviese que hacer concesiones significa, en todo caso, un cierto progreso, pero la democracia política no llegó a convertirse en ningún momento –ni siquiera a finales del siglo– en una democracia económica. El "progreso" consiste a lo sumo en que, en lugar de la aristocracia de nacimiento, aparece una aristocracia del dinero y en que el Estado nobiliario organizado según el criterio de las estirpes es sustituido por un estado plutocrático fundamentado sobre las rentas. Atenas es, además, una democracia imperialista; hace una política belicista, cuyas ventajas disfrutan sus ciudadanos libres y sus capitalistas, a costa de los esclavos y de las clases excluidas de los beneficios de la guerra. En el mejor de los casos, los progresos de la democracia significan una ampliación de la clase de los rentistas.

Los poetas y filósofos no sienten simpatía ni por la burguesía rica ni por la burguesía pobre; apoyan a la nobleza, aun cuando ellos tienen un origen burgués. Todos los espíritus importantes de los siglos V y IV están, con la excepción de los sofistas y de Eurípides, del lado de la aristocracia y de la reacción. Píndaro, Esquilo, Heráclito, Parménides, Empédocles, Herodoto, Tucídides son aristócratas. Vástagos de la burguesía, como Sófocles y Platón, se sienten completamente solidarios con la nobleza. Incluso Esquilo, que era el más inclinado hacia la democracia, ataca en sus últimos años lo que, en su pensamiento, era una evolución demasiado progresista. También los comediógrafos de la época –aunque la comedia es un género esencialmente democrático– profesan ideas reaccionarias. Nada es tan significativo de la situación que existía en Atenas como que un enemigo de la democracia, cual Aristófanes, ganara no solo los primeros premios, sino que cosechara los mayores éxitos en público.

HAUSER, Arnold: Historia social de la literatura y el arte. Barcelona: Editorial Labor, 1983, pp. 109-110.

Preguntas resueltas

Pregunta 1

Marque la alternativa que presenta personajes correspondientes a la misma obra.

I. Príamo, Hécuba, Briseida.
II. Clitemnestra, Egisto, Electra.
III. Creonte, Yocasta, Tiresias.
IV. Alcinoo, Antinoo, Nausicaa.

a. *Orestiada*
b. *Edipo rey*
c. *Iliada*
d. *Odisea*

A) Ib, IId, IIIc, IVa
B) Ic, IIa, IIIb, IVd
C) Ia, IId, IIIb, IVc
D) Ic, IId, IIIa, IVb
E) Ib, IIa, IIId, IVc

Resolución

Príamo y Héctor son padres del héroe troyano Héctor, mientras que Briseida es la cautiva amada de Aquiles en la *Iliada*. Clitemnestra es madre de Electra y amante de Egisto en la *Orestiada*. Creonte es hermano de Yocasta, Edipo es el rey de Tebas y Tiresias es el adivino en *Edipo rey*. Por último, en la Odisea, Alcinoo es el rey y Nausicaa, la princesa de los feacios, quienes reciben a Ulises luego de su naufragio, mientras que Antinoo es el jefe de los pretendientes que acosaban a Penélope.

Clave B

Pregunta 2

Relacione hechos con personajes correspondientes a la *Iliada*.

I. Héroe griego que hiere a Afrodita y Ares.
II. Propone hacer un sorteo para determinar quién se enfrenta con Héctor.
III. Junto con Menelao, logran salvar a Ulises de los ataques troyanos.
IV. Se enfurece ante la crueldad de Aquiles.
V. Hermano de Héctor, cuya apariencia adopta Atenea para engañar al héroe troyano

a. Néstor
b. Janto
c. Áyax
d. Diómedes
e. Deífobo

A) Ia, IIb, IIId, IVe, Vc
B) Ie, IId, IIIc, IVb, Va
C) Id, IIa, IIIc, IVb, Ve
D) Ic, IIb, IIIa, IVd, Ve
E) Ie, IIc, IIId, IVa, Vb

Resolución

Durante los hechos que se presentan en la *Iliada*, el héroe que hiere a Afrodita y Ares es Diómedes; el que propone hacer un sorteo para establecer el oponente de Héctor es Néstor; Áyax junto con Menelao logran salvar a Ulises del ataque troyano; el río Janto es el que se indigna ante la ferocidad de Aquiles y Atenea para engañar a Héctor toma la apariencia de su hermano Deífobo.

Clave D

twitter.com/calapenshko

Pregunta 3

El hecho de que los dioses heridos por el griego Diómedes sangraran y sufrieran en la *Iliada*, se explica porque en la concepción griega

A) los dioses tenían características antropomórficas.
B) los héroes solían herir a los dioses.
C) los héroes eran superiores que los dioses, pero solo cuando luchaban.
D) los hechos eran azarosos y no hacían distingos entre dioses u hombres.
E) los sucesos estaban regidos solamente por Zeus, el padre de los dioses.

Resolución

A diferencia de los dioses orientales, por ejemplo, los dioses griegos tenían vicios e inclusive situaciones biológicas como el sangrado. En ellos se presentan entonces rasgos antropomórficos.

Clave B

Pregunta 4

Ordene los hechos tal cual aparecen en la *Odisea*.

I. Conversación entre Telémaco y Menelao
II. Euriclea reconoce a Ulises por una cicatriz.
III. Atenea aplaca la furia de Ulises contra los pretendientes y logra la paz.
IV. Ulises narra lo que vivió con Polifemo.
V. Demódoco describe la astucia de Ulises para idear la treta del caballo de Troya.

A) I, II, III, IV, V
B) II, I, III, IV, V
C) I, II, IV, IV, III
D) I, V, IV, II, III
E) III, IV, V, I, II

Resolución

En la *Odisea*, los hechos propuestos siguen este orden: primero, la conversación entre Telémaco y Menelao; luego la narración de Demódoco al describir la astucia de la treta del caballo de Troya; sigue la narración de Ulises sobre la aventura con Polifemo; el reconocimiento de Ulises por parte de Euriclea a partir de una antigua cicatriz. Y finalmente, la mediación de Atenea para lograr la paz.

Clave D

Pregunta 5

..... es una epopeya de corte didáctico donde se enseña diversas actividades a los hombres; mientras que ..... explica el origen del mundo y de los dioses.

A) La *Teogonía* - la *Iliada*
B) *Los trabajos y los días* - *Teogonía*
C) *Teogonía* - la *Odisea*
D) La *Iliada* - *Los trabajos y los días*
E) *Los trabajos y los días* - la *Odisea*

Resolución

Dentro de las obras de Hesíodo, destaca precisamente *Los trabajos y los días* por ser de corte didáctico al enseñar mediante ejemplos sencillos diversas actividades a los hombres; mientras que la obra emblemática que es siempre el punto de partida para todo rastreo genealógico de los dioses es la *Teogonía*.

Clave B

Pregunta 6

Según el origen de los dioses que establece Hesíodo en la *Teogonía*, ... engendró a ....., y con este tuvieron a los titanes, de los que destacan .....

A) Rea - Urano - Zeus, Rea, y Cronos.
B) Gea - Urano - Hiperión, Rea, y Cronos.
C) Rea - Cronos - Hiperión, Rea, y Zeus.
D) Gea - Urano - Zeus, Rea, y Atenea.
E) Rea - Zeus - Atenea, Hera y Cronos.

Resolución

Dentro de la propuesta genealógica de Hesíodo en la *Teogonía*, Gea engendra a Urano, y que precisamente con este tendrían varios titanes, de los que destacaron Rea y Cronos.

Clave B

Pregunta 7

..... es un personaje mítico que se identificó con los seres humanos y sufrió un terrible castigo por haberles entregado ..... que simboliza .....

A) Prometeo - el fuego - la sabiduría
B) Sísifo - la insumisión - la libertad
C) Atlas - la emoción - la pasión
D) Poseidón - el delirio - la rebelión
E) Atenea - el valor - la sabiduría

Resolución

Según la mitología griega han existido castigos célebres que de manera simbólica se han referido a diversos temas como la libertad, el absurdo, entre otros. Y Prometeo es quien se identifica con los seres humanos y les entrega el fuego (símbolo de la sabiduría) y por ello es castigado por Zeus.

Clave A

Pregunta 8

Se deduce que Apolo y Atenea se identifican abiertamente con la venganza perpetrada por Orestes contra su madre por

A) un acto de imparcial justicia, característico de los dioses griegos.
B) valorar más la muerte de un rey traicionado que el de una madre adúltera.
C) la identificación de los dioses con los menos afortunados socialmente.
D) el marcado favoritismo que tenían los dioses por Orestes y Electra.
E) una represalia en contra de los dioses que habían permitido ese crimen.

Resolución

La valoración que hacen los dioses sobre las muertes de un hombre y una mujer se expresan aquí a favor de los hombres, ya que Grecia, como la mayoría de culturas antiguas, son machistas.

Clave B

Pregunta 9

Marque los hechos que son representados en *Edipo rey*.

I. El asesinato de Layo por parte de Edipo en el cruce de tres caminos.
II. El suicidio de Yocasta luego de deducir su verdadera relación con Edipo.
III. La revelación del secreto sobre el origen de Edipo por parte del mensajero.
IV. El encuentro de Edipo con los pies hinchados en un matorral.
V. La discusión entre Tiresias y Edipo debido al silencio del adivino ciego.

A) III y V
B) I, III y IV
C) I, II, y III
D) II y V
E) III, IV y V

Resolución

Los únicos hechos representados en *Edipo rey* de los propuestos son: la revelación del secreto sobre los padres adoptivos de Edipo por parte del mensajero y la discusión entre Tiresias y Edipo por el silencio del adivino.

Clave C

Pregunta 10

En *Las nubes*, ..., luego de ser rechazado de ....., decide que su hijo ..... asista y aprenda lo que se necesite para ganar juicios con la pura retórica.

A) Estrepsíades - la escuela presocrática - Fidípides
B) Aristófanes - la escuela pitagórica - Sócrates
C) Aristóteles - la escuela platónica - Platón
D) Estrepsíades - la escuela socrática - Fidípides
E) Sócrates - la escuela pitagórica - Fidípides

Resolución

En la comedia griega destacó Aristófanes, quien ridiculiza a los sofistas, seguidores de Sócrates, en *Las nubes*. El protagonista Estrepsíades, luego de ser rechazado de la escuela socrática, decide justamente que su hijo Fidípides asista y aprenda el arte de la oratoria para ganar todos los juicios que tenía pendientes por deudas.

Clave D

Preguntas propuestas

1. Señale una característica inherente al Clasicismo griego.

   A) racionalista
   B) politeísta
   C) antropocentrista
   D) utilitarista
   E) positivista

2. Representante del período Jónico de la literatura griega que desarrolla una temática épica de carácter agrario y religioso con fin didáctico.

   A) Safo
   B) Teócrito
   C) Esquilo
   D) Píndaro
   E) Hesíodo

3. En los poemas homéricos predominan las siguientes figuras literarias:

   A) símil y sinécdoque.
   B) anáfora y epífora.
   C) retruécano y epíteto.
   D) símil y epíteto.
   E) prosopopeya e hipérbaton.

4. La obra la *Ilíada*, poema homérico, comienza con

   A) el rapto de Briseida, esclava de Aquiles.
   B) el mito de la manzana de la discordia
   C) la invocación de Melesígenes a Calíope
   D) la pelea entre Menelao y Paris.
   E) la toma de Troya

5. En la *Ilíada*, poema de la guerra, la virtud superior es

   A) el valor.
   B) la prudencia.
   C) el ingenio.
   D) la deslealtad.
   E) la religiosidad.

6. En la *Odisea* de Homero, es recurrente que cada personaje presente una característica que lo particularice. En ese sentido, señale la relación incompatible.

   A) Telémaco: audacia.
   B) Ulises: ingenio.
   C) Eumeo: lealtad.
   D) Penélope: fidelidad.
   E) Polifemo: hospitalidad.

7. Señale las tragedias que tienen como tema el ciclo troyano.

   A) *Los persas, Edipo rey, Las bacantes.*
   B) *Filóctetes, Áyax, Hécuba.*
   C) *Prometeo encadenado, Agamenon, Edipo en Colona.*
   D) *Filóctetes, Los siete contra Tebas, Medea.*
   E) *Electra, Las euménides, Antígona.*

8. Señale la relación correcta entre autor y obra del Clasicismo.

A) Hesíodo: *Las nubes*
B) Aristófanes: *Teogonía*
C) Sófocles: *Orestiada*
D) Eurípides: *Medea*
E) Homero: *Prometeo encadenado*

9. Identifique el rasgo importante que presenta el teatro de Sófocles.

A) Divide al coro en corifeo y coreutas.
B) La profundización psicológica.
C) Presenta tres historias secuenciales.
D) La división de la obra en tres actos
E) El planteamiento de reglas teatrales.

10. Respecto a *Edipo rey*, señale el enunciado correcto.

A) El hombre es libre para elegir su destino.
B) Los dioses no respetan el destino humano.
C) El destino se puede cambiar con voluntad.
D) El hombre puede enfrentarse a los dioses.
E) El destino es inevitable para cualquier hombre.

11. En la *Orestiada* de Esquilo, la violencia de la traición y la venganza es reemplazada por

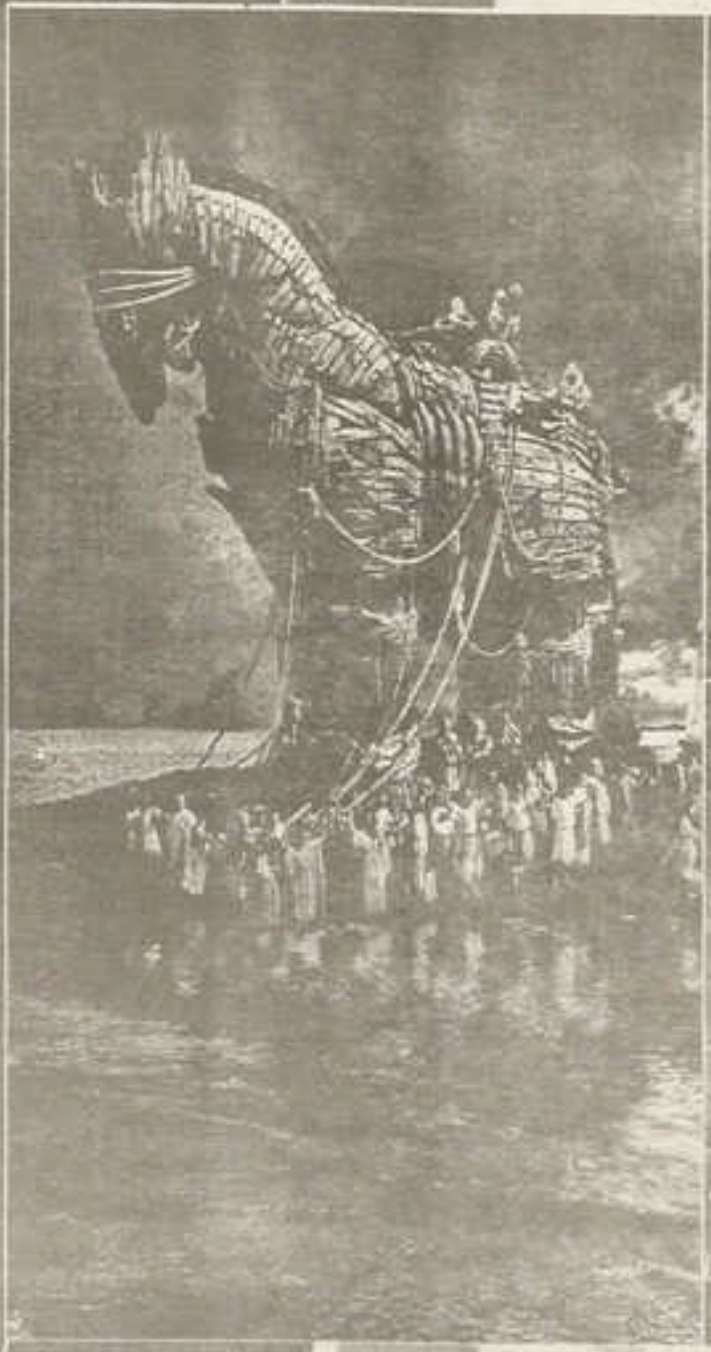
A) la ley del Talión.
B) la justicia racional.
C) la locura divina.
D) el autodestierro.
E) el sacrificio humano.

12. ¿Cuál es la única trilogía trágica completa que nos ha llegado hasta la actualidad cuyos temas se centran en el asesinato, la venganza y el juicio?

A) *Los trabajos y los días*
B) *Teogonía*
C) *Prometeo encadenado*
D) *Edipo rey*
E) *Orestiada*

Capítulo

III



El Clasicismo latino

CAPÍTULO III

EL CLASICISMO LATINO

Objetivos:

- Conocer y valorar los aportes del Clasicismo latino en su relación con la literatura griega, así como con las etapas posteriores.
- Comparar y diferenciar géneros, especies y obras que configuran esta manifestación literaria.
- Analizar el proceso económico-político y sus relaciones con la producción de obras en este contexto.
- Identificar las características principales del Clasicismo latino en las obras más representativas.

Introducción

El Imperio romano, el de mayor expansión y dominio económico político en la Antigüedad, a nivel cultural se nutrió sobre todo del Clasicismo griego. Por ese motivo, podemos hablar de una continuación del arte griego en la cultura romana, incluida la literatura[1]. Y, al igual que en Grecia, aquí también esta literatura respondió a los intereses y expectativas del sector esclavista romano. Sin embargo, como todo en la vida, la idiosincracia de los pueblos no dejó de propagarse en las obras escritas, aun en las de mayor elitismo.

En el presente capítulo estudiaremos las etapas de la literatura latina, sus principales autores y obras, así como las relaciones entre sus aspectos formales y las condiciones político-sociales en que fueron producidas.[2]

1. Esto resulta irónico, pues Roma buscaba conquistar Grecia y terminó avasallado por esa gran cultura helénica que sentó las bases de la literatura occidental.
2. También se conocerá el desarrollo anticonvencional de la literatura latina donde el teatro precedió a la épica, así como la comedia alcanzó mayor prestigio que la tragedia.

1 ▸ Contexto histórico-cultural

Mapa del Imperio romano, tanto de Occidente como de Oriente. Se constituyó como el mayor imperio de la Antigüedad, teniendo como eje los territorios alrededor del mar Mediterráneo.

La formación de Roma data del siglo V a.n.e., cuando Grecia se encontraba en su apogeo artístico y cultural. En esta etapa, los habitantes del Lacio comenzaron a ampliar sus conquistas en el territorio italiano, pero aún no se había constituido una sociedad compacta, por lo que recibieron influencia de otros pueblos –en especial de los etruscos– para su posterior desarrollo.

Procedente de una rama itálica del indoeuropeo –grupos latino y oscoumbro–, el pueblo romano ha tenido una historia accidentada y marcada por diversos hechos político-sociales, como por ejemplo la conquista que hicieron de Grecia en la primera mitad del siglo III a.n.e. Los griegos marcaron una notable influencia en Roma, pues seguían siendo el centro cultural de Occidente. Por eso, la literatura romana o latina fue básicamente imitadora de los modelos griegos, pero con diversos aportes en los distintos géneros que desarrolló. Además, este imperio –cuyas conquistas se expandieron a los territorios que rodean el mar Mediterráneo– fue el vehículo que transmitió el conocimiento de la antigua cultura helénica a los distintos lugares conocidos en el Mundo Antiguo.

Sobre el origen mítico de Roma tenemos diversas versiones, pero sin duda el más difundido es el mito de Rómulo y Remo:

> Explica el origen divino de los fundadores. La disputa por el control del reino de Alba Longa entre los hermanos Numitor y Amulio, terminó con el triunfo de este último sobre el legítimo Numitor. Amulio asesinó a sus sobrinos y mandó a la princesa Rea Silva al sacerdocio. El dios Marte se enamorará de Rea Silva, y engendrarán a los gemelos Rómulo y Remo. Al enterarse Amulio, ordenó matar a Rea Silva y los gemelos; éstos sobrevivieron, siendo amamantados por una loba [según Robert Graves, esta es una versión de la cabra que amamantó a Zeus]. Un campesino los rescata y cría. Ya grandes, se enteran de su origen, derrocan a Amulio y devuelven el trono a Numitor, quien, en recompensa a sus nietos, les regala tierras ubicadas en el valle del Lacio, fundando Roma[1].
>
> (El agregado es nuestro)

El emperador romano César Augusto fue uno de los más influyentes en la Roma antigua.

En la fundación de Roma participaron grupos itálicos que llegarían a conformar una monarquía. Esta organización política, la cual presentó un cambio de dinastías (de una itálica a una etrusca) se mantuvo hasta la imposición de la República, en 510 a.n.e., y cuya duración se extendió hasta el año 29 a.n.e.

Sobre la etapa republicana de Roma, los hechos sociopolíticos más importantes son las que figuran en el cuadro siguiente.

ETAPA REPUBLICANA DE ROMA: HECHOS IMPORTANTES
• La guerra contra los volscos (494-493 a.n.e.). • El Código de las Doce Tablas. • Guerras samnitas (341 y 326-304 a.n.e.), latinas (498-493 a.n.e.) y pírricas. • Primera guerra púnica (264-241 a.n.e.). • Segunda guerra púnica (218-201 a.n.e.), donde destaca Escipión el Africano. • Tercera guerra púnica (149-146 a.n.e.). • Rebelión de los hermanos Graco. • Rebelión de los esclavos liderados por Espartaco. • Guerras civiles: en la segunda guerra civil se instala el primer triunvirato (Pompeyo, Craso y César). En la tercera guerra civil se formó el segundo triunvirato (Lépido, Marco Antonio y Octavio). Octavio vence a Cleopatra y a Marco Antonio en Egipto (combate de Accio, 31 a.n.e.). Octavio se nombra emperador y toma el título de César Augusto.

A lo largo de este proceso, se va a desarrollar una literatura de gran relevancia, pero es en el gobierno de Augusto, donde logra su apogeo. De este periodo, destacaron poetas como Virgilio, Horacio y Ovidio.

1 Instituto de Ciencias y Humanidades. *Historia de la humanidad*. Lima: Lumbreras Editores, 2007, Vol. I, p. 245.

2› Definición

El Clasicismo latino es la manifestación cultural que Roma –dentro de su proceso de formación y desarrollo– presentaría en este contexto del Mundo Antiguo. Si esta literatura romana es clásica, se debe justamente a la adopción y continuación del legado griego. En ese sentido, el Clasicismo latino asume la riqueza de Grecia en el desarrollo de este arte de la palabra (no olvidemos que el término *literatura* proviene del latín *litera* o *letra*; esta palabra fue desconocida por los griegos) y continúa el modelo literario que ya conocemos con la aceptación del Clasicismo.

3› Características

3.1. Influencia del arte griego

Asimiló las características de la cultura helénica y las difundió por el continente europeo:

En Roma, además, el estudio de los primeros tiempos posee un especial interés, dada la tenacidad con que la gente se aferraba al patrimonio tradicional.

3.2. Devoción religiosa

La religiosidad helénica se traspasó a Roma, aunque no con la fuerza que tuvo en las obras griegas; además, se tradujeron los nombres de las divinidades al latín. (Ver cuadro Divinidades griegas)

Divinidades griegas y su equivalente romano
• Zeus: Júpiter • Afrodita: Venus • Poseidón: Neptuno • Hefesto: Vulcano • Hades: Plutón • Hermes: Mercurio • Hera: Juno • Ares: Marte • Atenea: Minerva • Dionisos: Baco

3.3. Base mitológica

Los autores latinos utilizaron la tradición mitológica que la cultura griega había acumulado desde sus orígenes, aunque no de manera tan solemne, sino más bien jocosa y artificial.

3.4. Fin utilitario y práctico

Muchas obras latinas no solo tuvieron un fin estético, sino que buscaron apoyar a algún emperador o noble, o difundir determinadas actividades políticas. El caso paradigmático es el de Virgilio, quien escribió sus obras para difundir los proyectos políticos emprendidos por el emperador Augusto.

3.5. Diversidad de géneros

Encontramos en cada etapa diversidad de géneros como la oratoria, la historia, la épica, la dramática, la lírica y la narrativa.

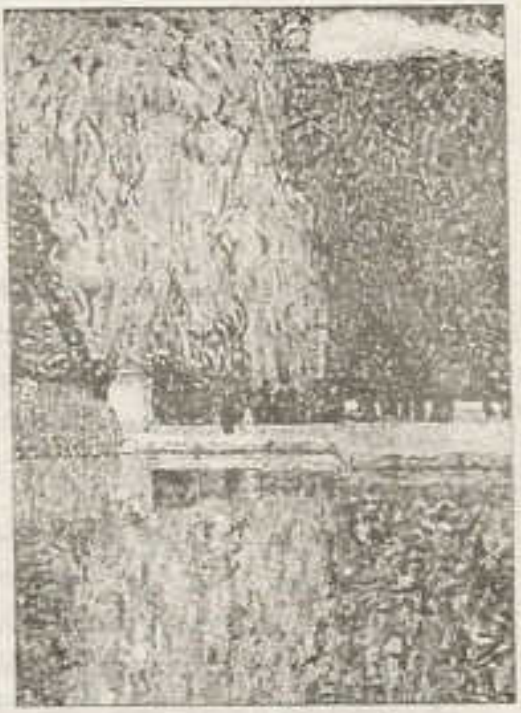
3.6. Ascensión literaria del latín

El latín clásico o "sermo nobilis" alcanzaría su auge literario en la etapa de Augusto, con autores como Virgilio, Horacio u Ovidio.

3.7. DESARROLLO DE TÓPICOS

Autores como Virgilio y Horacio –sobre todo este último– introdujeron expresiones que la tradición fijó como tópicos y que han sido empleados como temas, tanto en esta etapa como en las posteriores. Los más conocidos son:

- *Locus amoenus* (lugar ameno): hace referencia al campo como lugar idealizado y donde se lleva una vida tranquila y armónica.
- *Beatus ille* (dichoso aquel): así empieza un poema de Horacio. Alude a la vida apacible del pastor.
- *Carpe diem* (cosecha el día): se refiere a que debemos aprovechar cada momento de la vida, pues la juventud pasa rápidamente.
- *Ubi sunt?* (¿dónde estará?): pregunta retórica que se relaciona con la incertidumbre frente a la ausencia de un ser amado.



El locus amoenus, la referencia al campo como lugar idealizado, es uno de los tópicos más conocidos. En la imagen, un cuadro de Gustav Klimt.

4▸ GÉNEROS

4.1. LA ÉPICA

A diferencia de la poesía épica griega, la epopeya romana no se nutrió del resabio popular a partir de una difusión oral que iría madurando a través de los años. Su origen está en la obra de poetas cultos y de lenguaje estilizado:

La poesía heroica narrativa de los romanos es, en su totalidad, desde sus comienzos, poesía artística sin raigambre popular, cosa que no ocurre en los pueblos emparentados con los helenos, celtas y germanos [...] El concepto de epopeya nacional posee, bajo determinadas restricciones, así para la Edad Media helénica como para la nordeuropea, una legitimación a causa de la epopeya homérica y del canto de los Nibelungos junto a otros poemas afines. Este concepto muestra claramente, en su contraste, por qué la poesía nacional narrativa de los romanos no puede aspirar a otro título que al de epopeya artística.[2]

El magisterio de los griegos es innegable. Esta épica latina, sin embargo, irá adquiriendo paulatinamente sus peculiaridades. A continuación, veamos algunas de sus características:

- **La influencia homérica**: en Roma, Livio Andrónico, poeta del siglo III a.n.e, tradujo –o más bien realizó una versión libre– la *Odisea* en versos saturnios[3]. Esta obra, que dio a conocer los poemas de Homero en Roma, ejerció una enorme influencia, además de ser utilizada didácticamente en las escuelas.

2 BICKEL, Ernst. *Historia de la literatura romana*. Madrid: Gredos, 1982, p. 472.

3 Saturnios: más que por la cantidad, se caracteriza por la sucesión de sílabas tónicas o átonas.

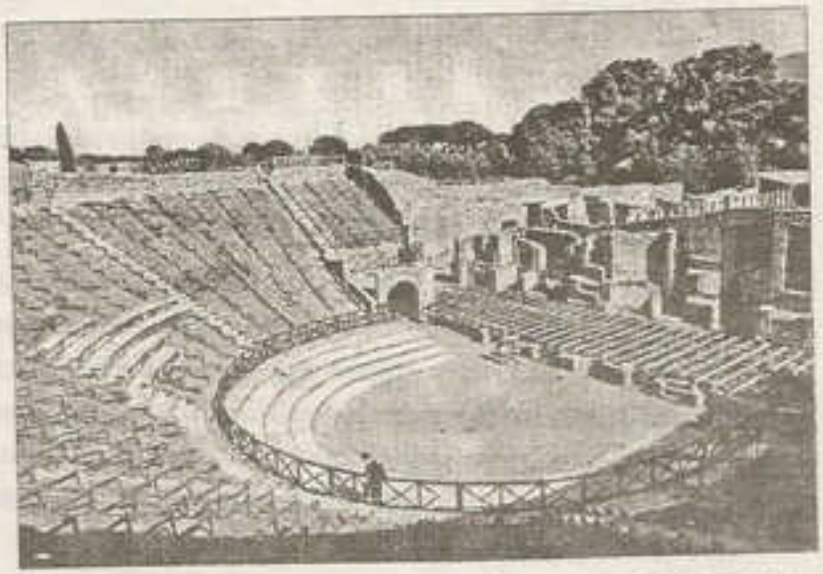
- **La utilización de la historia como tema épico**: desde sus inicios, los autores latinos sustituyen los elementos míticos y legendarios por sus propias gestas históricas como temas de sus poemas. Las primeras obras originales de género épico son epopeyas, en cierto sentido, así se pueden considerar también dos de los grandes poemas que se han conservado: la *Eneida* y la *Farsalia*.
- **La influencia de la poesía alejandrina**: a partir del siglo I a.n.e, se lee en Roma a los poetas griegos del siglo III que, reunidos en Alejandría, habían creado una poesía mitológica erudita. De la influencia de este tipo de poesía surge una serie de poemas narrativos extensos de tema mitológico, escritos en hexámetros. A este grupo pertenece la *Metamorfosis* de Ovidio.

  Otro poeta que destaca es el cordobés Lucano (39 d.n.e.) y su poema *Farsalia*.

El primer gran poeta épico fue Nevio (nacido en 269 a.n.e.) con su *Bellum poenicum*, un poema en versos saturninos sobre la primera guerra púnica. Otro épico anterior a Virgilio es Ennio (nacido en 239 a.n.e.), con quien la épica latina llega a su consolidación. Su poema *Annales* fue considerado epopeya nacional romana hasta la aparición de la *Eneida*. Fue escrito en 18 libros, de los que solo se conservan fragmentos; trata sobre la historia de Roma hasta su época. En esta obra se emplea el hexámetro, verso tomado de la poesía griega.

4.2. EL TEATRO

Es el único género literario que, aparte de la influencia griega, se nutrió con una rica tradición popular prerromana. Efectivamente, el carácter itálico se distinguía por una tendencia a la chanza, lo grotesco y mordaz, lo cual desde tiempos antiguos se plasmaba en representaciones improvisadas de gran raigambre popular. Entre estas manifestaciones preliterarias relacionadas con la escena destacan las *farsas atelanas* y el *mimo*.



El teatro fue un género muy popular en la Roma antigua. En la imagen, teatro de Pompeya en la actualidad.

Las farsas atelanas surgen en el seno del pueblo itálico-osco y son pequeñas representaciones, bufas basadas en la vida cotidiana y en la que aparecen tipos representados por actores no profesionales, cubiertos por máscaras: el viejo estúpido (*Puppus*), el jorobado (*Dosenus*), el glotón (*Buccus*) y el joven atolondrado (*Maccus*). Cuando, por influencia de la helenización en la escena romana, comienzan a representarse tragedias, las atelanas pasan de ser un género dramático menor y se representan junto a aquellas como *exordium* (introducción).

El mimo era un conjunto de acciones en que tanto hombres como mujeres sin máscaras daban vida a escenas de la vida diaria a partir de un texto en prosa; sin embargo, con el paso del tiempo

se transforma en representación de gestos únicamente. En la evolución del teatro romano, va adquiriendo cada vez mayor popularidad y desplaza a las atelanas. Según la tradición, las primeras representaciones dramáticas se deben a Livio Andrónico[4] (284-204 a.n.e.), a quien se le encargó, al parecer en el 240 a.n.e., la puesta en escena de un tragedia y una comedia traducidas del griego para celebrar los *ludi romani* (juegos romanos) con motivo del fin de la primera guerra púnica.

En la denominación que la literatura latina utiliza para las obras dramáticas, no se habla por lo general de tragedias y comedias; el término habitualmente utilizado para cualquier tipo de representación es *fabula*. La distinción entre unas formas dramáticas y otras se basa más bien en el origen del asunto tratado y en la caracterización de los personajes en escena.

4.2.1. Plauto

Tito Marcio Plauto fue el más popular de los autores de comedias y dominó absolutamente la escena romana desde el 215 a.n.e., fecha de su primer éxito escénico, hasta el 184 a.n.e., año de su muerte (o de su última representación, pues la información sobre su vida es imprecisa). Nació en Sarsina, ciudad de Umbría, en 254 a.n.e., pero abandonó pronto esta ciudad. La mayor parte de las informaciones que poseemos sobre la vida y obra de Plauto proceden de Varrón, erudito del siglo I a.n.e. Se sabe que, en su juventud, trabajó en el entorno de compañías dramáticas, donde pudo adquirir su conocimiento poco común de los aspectos técnicos y del repertorio tanto griego como romano. Posteriormente, se dedicó al comercio y fracasó; como consecuencia del endeudamiento provocado por su actividad comercial, se vio forzado a trabajar como esclavo en un molino. En esta situación, escribe tres comedias que obtienen un rápido éxito y que lo convierten, hasta su muerte, en el ídolo de los espectadores.

Plauto es el primer poeta romano que se especializó en un solo género literario; sus contemporáneos Nevio y Ennio no solo escribieron comedias y tragedias, sino que, probablemente llevados por el ambiente heroico de estos primeros años de expansión romana, compusieron también poemas heroicos. Por otro lado, en Plauto no encontramos alusión alguna al momento político ni utilización satírica de cosas o personas relacionadas con el Estado: su elección es el género cómico, inclinado a la risa fácil sin segundas intenciones. En ese sentido, Plauto es una personalidad excepcional en la literatura latina; sus obras están llenas de la gran alegría de vivir y del espíritu burlón de su autor.

Hasta nosotros han llegado veintiuna de sus comedias, pero se dice que escribió más de ciento treinta. Estas son *palliatae*, es decir, basadas en originales griegos de la comedia nueva. Son las siguientes: *Anfitrión*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Curculio*, *Casina*, *Cistellaria*, *Persa*, *Rudens*, y *Vidularia* (de esta última solo tenemos fragmentos).

En general, sus obras pueden ser entendidas como comedias de enredo, con múltiples complicaciones y situaciones cómicas. De ellas destacan:

- *Anfitrión*: comedia de enredos amorosos, donde Júpiter, padre de los dioses, toma la figura del general Anfitrión para yacer con la esposa de este, Alcmena (de esta unión nacería el héroe

4 Livio Andrónico era un griego de Tarento que fue llevado a Roma como prisionero de guerra. Esto debió de ocurrir antes del fin de la guerra de Tarento (272 a.n.e.).

Hércules). Anfitrión sale de viaje y el dios mensajero, Mercurio, hijo y alcahuete de Júpiter, toma el lugar del criado Sosias para llevar adelante este afán amoroso de su padre.

- *Aulularia* o *La olla*: el avaro Euclión ha encontrado en su casa un tesoro, lo entierra y anda preocupado de que no se lo roben; luego, el joven Licónides pide a la hija del viejo en matrimonio, pero Euclión no se la concede; sin embargo, cuando le roban la olla y pierde hasta cierto punto la cordura –incluso mata un gallo porque considera que ha tenido algo que ver con el robo de su tesoro–, decide finalmente conceder a su hija en matrimonio. Esta obra es fuente directa de Molière para su comedia *El avaro*.

Plauto gozó siempre de una gran acogida entre el público y sus comedias se siguieron representando con gran éxito. Durante la época de Augusto, su popularidad sufre un cierto retroceso por influencia de los grandes poetas del momento, en particular Horacio, a quienes disgustaba en general la literatura de la época arcaica. A partir del Renacimiento, Plauto vuelve a ser leído y representado: sus obras ejercieron gran influencia en el teatro inglés del siglo XVI. Como muestra está la *Comedia de los errores*, de Shakespeare, quien utiliza el argumento de la plautiana *Menaechmi*. Ya mencionamos la deuda de Molière para con el padre de la comedia latina.[5]

4.3. LA LÍRICA

La lírica comenzó en Roma mucho más tarde que la épica o el teatro (fines del siglo II a.n.e.), en plena influencia helenística y cuando las circunstancias político-sociales habían conducido los ánimos de los ciudadanos hacia la intimidad, propia de la tradición lírica.

Las características siguen siendo semejantes a las de la griega (mitología, polimetría, etc.), pero la diferencia es que los romanos escribieron poca poesía lírica propiamente dicha, y además fue un producto completamente literario, no arraigado en la costumbre social: la poesía fue pensada para ser leída y no cantada.

En la lírica romana, destacaron los neotéricos, un grupo de poetas considerados como los renovadores de la poesía latina de entonces; entre ellos sobresale Catulo. Propugnaban el abandono de la épica en aras de unas pequeñas composiciones en las que predomine la pureza estética, la perfección métrica, la selección del vocabulario y la polimetría. La obra maestra que tenía que escribir el neotérico romano para graduarse de "doctus poeta" era un *epilio*, un pequeño poema con resabio alejandrino, que se oponía a la epopeya. La idea de poema corto y gracioso se emparentaría con los epigramas de Catulo, uno de los grandes líricos romanos junto a Propercio, Horacio y Ovidio.

4.3.1. Catulo

Cayo Valerio Catulo nació en Verona, el año 84 a.n.e. Perteneció a una familia aristocrática de esta ciudad; prueba de ello es que en la casa de su padre solían hospedarse los magistrados que pasaban por Verona, muchos ellos en calidad de amigos, y entre los que se podía incluir al mismo Julio César –el cual, al parecer, no tuvo una buena relación con el poeta–. Sin embargo, a los veinte años

5 Lucio Vario Rufo (poeta épico, amigo de Virgilio y Horacio) dijo que "las Musas hablarían en el lenguaje de Plauto si quisieran hablar en latín". Todo un homenaje al comediógrafo romano.

Catulo se trasladó a Roma, ciudad que sería decisiva para él, porque "allí estaba su biblioteca [...] y allí consagró su vida al estudio, a la amistad y al amor"[6], pues en Roma conoció a una mujer que influyó tanto en su vida como en su obra: Clodia. Ella fue la esposa de Cecilio Metelo Celer y hermana del tribuno de la plebe Clodio Pulcher, importantes personajes de la época. Esta mujer fue conocida por llevar una vida licenciosa, la cual se acentuó al quedar viuda. Es sabido que la relación del poeta con Clodia –a quien inmortalizó en sus poemas con el seudónimo de Lesbia, en clara alusión a la poeta beocia Safo de Lesbos– fue conflictiva, y terminó en una abrupta separación y con grandes invectivas por parte del poeta, las cuales pueden ser rastreadas en algunos poemas.

Catulo fue, en general, un poeta de obra polémica, pues tuvo rivalidades con diferentes personajes de su tiempo (sin embargo, su poesía está desvinculada de temas políticos), y las representó en forma irónica y corrosiva a través de sus *Epigramas*. Es el más destacado representante de un conjunto de poetas conocidos como los *poetae noui* o neotéricos, quienes continuaron la tradición de los alejandrinos –en especial, del poeta Calímaco de Cirene– y que destacaron por su poesía delicada, pulida y de temas íntimos. Catulo fue un poeta que cantó al amor en forma bastante idílica, angustiosa e incluso erótica; también creó versos terriblemente satíricos y obscenos. Su voz es considerada como una de las más altas de la lírica romana. Marcó influencia en autores como Horacio y Ovidio. Su vida fue breve: murió a la edad de 30 años.

El epigrama y los poemas a Lesbia

Etimológicamente, el término *epigrama* se usa para referirse a las composiciones destinadas a ser grabadas en piedra. Así, los primeros epigramas fueron composiciones breves pensadas para su inscripción con carácter funerario. Este tipo de epigrama arcaico está perfectamente documentado en Roma, y muy bien pueden inscribirse a este tipo de poesía los primitivos *elogia* (composiciones laudatorias en honor de difuntos), todavía en versos saturnios.

Catulo, poeta romano que cantó su amor a Lesbia con idealismo y erotismo. Es el creador del epigrama.

El epigrama literario, difundido en la época helenística, tiene su origen en estas inscripciones y de ellas toman gran parte de las características del género: brevedad, concisión, ingenio y vivacidad expresiva. El epigrama, concebido para ser leído o recitado, extiende su temática y pasa a expresar la más variada gama de sentimientos; encontramos epigramas eróticos, satíricos, costumbristas, festivos y, por supuesto, fúnebres.

En Roma, Catulo llegaría a ser su más elevado cultor. Escribió una importante serie de epigramas en los que narra los vaivenes de su relación con Lesbia, así como pullas y críticas a competidores y enemigos.

6 BICKEL: Ob. cit., p. 571.

Sobre los poemas a Lesbia, ya mencionamos que Catulo muestra en forma directa y descarnada el proceso de su amor, en el que pasa de la ilusión y el idealismo al rechazo, el dolor y, finalmente, al despecho y el vituperio. Es una de las voces líricas más apasionadas de la literatura antigua, y ha influido en diferentes poetas a través del tiempo. Aquí, un ejemplo:

> Desdichado Catulo, deja de cometer locuras y lo que ves perdido, dalo por perdido. Brillaron un día radiantes soles para ti, cuando ibas y venías a donde te llevaba la joven, amada por mí como ninguna otra será amada. Cuando allí surgían aquellos numerosos juegos amorosos, que tú querías y la joven no desdeñaba, brillaron, en verdad, radiantes soles para ti. Ahora ella ya no los quiere. Tú, no seas débil; no los quieras tampoco. No persigas a quien huye, ni vivas desdichado; resiste con obstinación, aguanta.

4.4. LA POESÍA DIDÁCTICA

No se concibe su definición generalmente por su forma sino por su finalidad, porque su misión específica es instruir. Además, su objeto no es el mito o las hazañas heroicas, sino la *verdad*; y al igual que la épica, también se escribía en hexámetros: verso de ritmo sencillo que permitía memorizar fácilmente (aún más que la prosa) las diferentes enseñanzas.

Esta poesía didáctica no fue copia pasiva del modelo griego, sino asimilación activa ya que abrió una serie de posibilidades nuevas, y ello se observa en el cruce de géneros que autores representativos usaron: Ovidio, poesía didáctica y elegía erótica en *Ars Amatoria* y *Remedia Amoris;* Virgilio, poema didáctico en sus *Geórgicas;* Horacio, poema didáctico y epístola didáctica en su *Ars Poetica*.

Dentro de esta temática destacó Lucrecio, quien unió en su obra la filosofía y a la poesía. Esto se manifiesta, por ejemplo, en el poema que dedicó a su amigo Memmio, *De Rerum Natura*[7].

4.4.1. Las fábulas de Fedro

Dentro de la poesía didáctica, podemos incluir la fábula, la cual se desarrolló como imitación de los modelos y temas griegos, en especial de Esopo. En Roma, destacó el poeta Fedro.

Lo poco que sabemos de Fedro se manifiesta en sus obras: a partir de ellas, nos enteramos de que fue un esclavo liberto en la época del emperador Augusto y que su patria fue el territorio macedonio de Pieria. Además, fue autor de cinco libros titulados *Fabularum Aesopianum*, y que están compuestos por

Ilustración de Francis Barlow de una de las fábulas de Fedro

7 Traducido con el título de *Sobre la naturaleza de las cosas*.

exactamente 101 fábulas. Algunos piensan que Fedro no hizo más que llevar las fábulas griegas de Esopo al latín. Es cierto que de Esopo extrae el romano muchos temas y que en general hay una relación de dependencia para con la obra del griego; sin embargo, Fedro también introduce temas de su experiencia personal. Además, asimila de forma interesante la tradición y con ello enriquece la literatura latina, la cual –no solo en este género– fue, en buena medida, depositaria del arte heleno.

4.5. LA NOVELA

El problema fundamental en que nos encontramos al tratar la novela en la Antigüedad clásica es su indefinición. Los griegos habían fijado un nombre y unas características para cada género literario y esta clasificación había quedado definitivamente establecida. Pero las primeras novelas surgen en época muy tardía y no encuentran acomodo en los géneros tradicionales.

Ante la necesidad de definir este nuevo tipo de literatura, se la relaciona por su carácter narrativo con la historia y, por los argumentos narrados, con la comedia. A principios del siglo V d.n.e., un escritor latino llamado Macrobio define la novela como narración ficticia de tema amoroso cuya finalidad es la pura diversión. Es un producto de un mundo en decadencia; tanto la sociedad helenística, como la romana de la época imperial –en la que se sitúa la novela romana–, son mundos en crisis política, social y religiosa. Quizá el elemento común por excelencia sea la presencia del tema amoroso como núcleo de la trama; este contenido erótico sitúa la novela en la esfera de la vida privada, individual: su intención es la pura diversión y es ajena a los acontecimientos políticos y sociales. Otro rasgo, también general, es el continuo viajar de los protagonistas, que posibilita la complicación de la trama inicial con múltiples aventuras.

El primer elemento característico de la novela latina es su tono satírico, el cual es propio del carácter itálico e impregna gran parte de sus manifestaciones literarias. Las novelas romanas incluyen parodias de todo tipo sobre cuestiones religiosas, literarias y sociales. A través de las aventuras de los protagonistas se traza un cuadro caricaturesco de una sociedad decadente, pero su intención no es moralizante: el protagonista de la novela latina no intenta cambiar el mundo que le es hostil, solo intenta sobrevivir en él. Sus máximos representantes son Terencio (*El eunuco*) y Apuleyo.

4.5.1. Apuleyo

Nació en Madaura, ciudad situada en Numidia, África, el año 114 d.n.e. Su familia fue de una holgada posición económica, pues su padre había llegado de Italia entre los veteranos que repoblaron Madaura y tuvo un puesto importante en el gobierno municipal. Su madre fue sobrina del historiador Plutarco.

Recibió una educación esmerada, como correspondía a la situación social y económica de su familia. Los primeros estudios los realizó en Cartago. Al quedar huérfano, entró en posesión de una herencia importante que le permitió completar su educación, y viajó por Oriente, Grecia e Italia.

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

Pasó una larga temporada en Atenas, donde conoció el aristotelismo y el platonismo, del que se declaró seguidor (le gustaba referirse a sí mismo como "filósofo platónico"). A su amor por la filosofía añadió también su afición por las religiones orientales y por los cultos mistéricos, tan en boga en ese momento en todo el mundo romano. Durante su estancia en Grecia y Oriente, se inició en varios ritos y participó en toda clase de cultos.

Nuevamente establecido en Cartago, gozó del reconocimiento de sus conciudadanos y tuvo puestos destacados, como ser sacerdote del culto imperial. Las últimas noticias sobre nuestro autor se sitúan en el año 174 d.n.e., en el que sabemos que pronunció un discurso ante el procónsul Escipión Orfito; a partir de este momento se perdió totalmente su rastro. Se suele aceptar como fecha de su muerte el año 180 d.n.e.

En obras como *Apología* y *Florida*, aparte de *El asno de oro*, también hay referencias a su vida.

4.5.2. El asno de oro

Su título original y correcto es *Metamorfosis*. Es una novela dividida en once libros, básicamente de aventuras, pero con referencias mitológicas y con un fondo místico-religioso. El episodio central de la obra es la transformación –por arte de magia– en asno de Lucio, un joven de Corinto, y las peripecias que sufre hasta recuperar su forma humana gracias a la intervención milagrosa de Isis. Por ello, podemos considerar esta obra como fantástica, pero añadiéndole elementos satírico-burlescos y, por último, una intencionalidad místico-religiosa.

Una de las partes más bellas de *El asno de oro* es la de los amores de Cupido y Psique.

Podemos estructurar la obra en los siguientes bloques:

- **Primer bloque** (libros I-III): El joven Lucio, dominado por una malsana curiosidad por los hechizos y encantamientos, llega a Tesalia, la supuesta patria de la magia. Allí, escucha pavorosas aventuras de encantamientos que no hacen sino acrecentar su curiosidad. Luego, se hospeda en casa de un viejo usurero llamado Milón, cuya mujer practica la magia con la colaboración de su criada Fotis, a quien Lucio seduce para conocer las artes de hechicería de su ama. Por un error en los encantamientos se ve convertido en asno, pero aún conserva su facultad de raciocinio. El libro tercero termina con el saqueo de la casa de Milón por parte de unos ladrones que se llevan el asno junto con todas las caballerías.
- **Segundo bloque** (libros IV-VI): En este bloque, se narran las desventuras de Lucio mientras está en poder de los ladrones. El episodio más importante y el relato de mayor valor literario de toda la obra es la fábula de Cupido y Psiquis, auténtico relato independiente que comienza

hacia la mitad del libro cuarto y se extiende casi hasta el final del sexto. La narradora es una anciana que pretende distraer a una joven capturada por los ladrones. Este cuento se remonta a las tradiciones primitivas de Grecia, pero es Apuleyo el primero que lo fija por escrito. Narra la historia de Psiquis, una joven de extraordinaria belleza de la que el dios Cupido se enamora. El dios, que había prohibido a la joven que lo contemplara, se reunía con ella al caer la tarde. Pero una noche, Psiquis, movida por la curiosidad, aprovecha que Cupido duerme y acerca una lámpara de aceite para poder verlo; el dios despierta y, enfadado por su desobediencia, la abandona. Psiquis inicia la búsqueda de su amante por toda la tierra, y es sometida a pruebas inhumanas por parte de los dioses. Finalmente, Júpiter consiente el reencuentro de los amantes y Psiquis asciende al cielo. Con esta historia concluye el libro VI.

- **Bloque tercero** (libros VII-X): El libro VII se inicia con el rescate de la joven por su prometido. Ambos jóvenes se llevan con ellos al asno Lucio. Comienza entonces un peregrinaje del asno por distintos amos, que lo tratan de forma desigual y con los que corre múltiples aventuras. Finalmente, se descubren sus facultades extraordinarias y lo llevan a exhibirse en el teatro con una mujer depravada; pero logra escapar de ella.
- **Bloque cuarto** (libro XI): Se narra la intervención de la diosa Isis, quien devuelve a Lucio su forma humana. La última parte del libro representa la ceremonia de iniciación de Lucio en los cultos de Isis.

4.6. VIRGILIO

Publio Virgilio Marón es el gran poeta épico de Roma. Cantó a este imperio y a su emperador en *Eneida*.

4.6.1. Vida

Publio Virgilio Marón es considerado uno de los autores más influyentes en la literatura romana; al lado de Horacio y de Ovidio, los tres conforman la edad de oro en la época de Augusto. Nació en Andes, una aldea cercana a Mantua en el año 70 a.n.e., y perteneció a una familia de clase media. Al igual que Livio, Horacio, Ovidio y otros autores latinos importantes, Virgilio no era romano sino italiano. Estudió filosofía y retórica en Roma, donde llegaría a ser el poeta predilecto.

Vivió una época de crisis en el mundo romano y asistió a los cambios que significó el gobierno de Augusto, además de colaborar activamente en ellos. Aunque tímido y poco sociable, Virgilio logró estar muy relacionado con los grupos cercanos a Augusto y con el propio emperador. Debido a este acercamiento, Virgilio se enteró de las intenciones del gobierno de crear una ley con la cual iban a expropiar las tierras de los grandes latifundistas para dárselas a los soldados retirados. La única excepción era que no tocarían las tierras que tuvieran tumbas en ellas. Así que cuando el gobierno intentó

expropiarle a Virgilio sus tierras, este alegó que en el centro de su terreno existía un mausoleo funerario; de esta forma, pudo conservar intacta su propiedad.

Virgilio perteneció inicialmente al círculo de Polión, luego, al de Mecenas, el gran amigo de Augusto y protector de artistas que colaboró con él en los proyectos de rescatar los valores tradicionales de patriotismo y religiosidad. En su juventud, estuvo relacionado con los neotéricos y publicó una serie de poemas de corte alejandrino, recogidos en *Appendix Vergiliana*. Entre los años 42 y el 39 a.n.e escribió las *Bucólicas* (diez composiciones de tema pastoril). Desde el 36 al 29 a.n.e., Virgilio trabajó en las *Geórgicas*. Con esta obra pretendió apoyar la política de Augusto una vez acabadas las guerras civiles, ya que exalta los modos de vida agrícolas y la vida campesina; su intención fue la de proponer como ideal la vida en armonía con la naturaleza, que proporciona paz y contento, aunque no esté exenta de dureza y contratiempos.

Murió en Brindis, el año 19 a.n.e., al regreso de un viaje a Grecia que había realizado para conocer concretamente los lugares en los que se desarrolla su *Eneida*. Su epitafio es bastante claro sobre sí mismo: "Mantua me dio la vida, me la quitó Calabria; en Nápoles descanso. Canté a los rebaños, los campos y guerreros".[8]

4.6.2. Características de su obra

- **Búsqueda de perfección**

  La obra de Virgilio es de pocos títulos, pero en todos ellos se observa un importante trabajo en el lenguaje y en las formas. Su obsesión por pulir y emplear la palabra precisa ha llevado a encontrar en sus poemas una de las muestras más altas del latín clásico.

- **Acercamiento a la naturaleza**

  Por su extracción rural, así como por los proyectos que exaltó en sus poemas, observamos en Virgilio una visión idílica hacia el campo, de la vida armónica y de las actividades populares.

- **Profunda erudición**

  Virgilio demuestra en sus poemas un manejo magistral de la mitología griega, de la gramática y la retórica, así como un sesudo conocimiento de la filosofía griega y de su tiempo.

- **Utilitarismo político**

  Virgilio empleó su obra para apoyar las propuestas y reformas establecidas en tiempos de Augusto, y del ministro de Hacienda, y amigo suyo, Mecenas. Incluso, en la *Eneida* buscó idealizar el origen legendario de Roma, así como la ascendencia divina del emperador.

- **Uso de los tópicos *locus amoenus* y *beatus ille***

  Los cuales se ponen de manifiesto sobre todo en sus primeros poemas, las *Bucólicas* y las *Geórgicas*.

8 BICKEL: Ob. cit., p. 477.

- Didactismo

  Virgilio siguió las propuestas establecidas por Horacio sobre un arte dulce y útil, y buscó educar a través de sus obras y así alinearse a la política moralizadora de Augusto.

- Continuación del legado griego

  Encontramos en sus obras una evidente influencia de los clásicos griegos. Así, en las *Bucólicas* se continúa con el tono eglógico de los *Idilios* de Teócrito; en las *Geórgicas*, se toma el carácter didáctico de *Los trabajos y los días*, de Hesíodo; finalmente, en la *Eneida*, influyen los poemas homéricos, pues la primera parte sigue la propuesta argumentativa de la *Odisea*, y la segunda, de la *Ilíada*.

4.6.3. Bucólicas

Es la primera obra de Virgilio y fue escrita aproximadamente entre los años 42 y 39 a.n.e. Son diez poemas pastoriles (églogas) que continúan el legado iniciado por el poeta greco-siciliano Teócrito en sus *Idilios*, pero en el caso de Virgilio, con un mayor trabajo en la forma, así como en la concepción del mundo idílico que recrea.

El emperador César Augusto (63 a.n.e.-14 d.n.e.) llevó a Roma a su apogeo. La política que emprendió fue exaltada por Virgilio en sus obras.

En este primer libro ya encontramos lo más característico del arte virgiliano: búsqueda de la palabra precisa, estilo refinado, constantes referencias mitológicas, uso del hexámetro dactílico, escenarios rurales, etc. Al parecer, fue incentivado por su amigo Gayo Asinio Polión para escribir esta obra. En estos poemas, Virgilio emplea diálogos en los impares (I, III, V, VII y IX) y monólogos en los pares (II, IV, VI, VIII y X). Aun cuando se observa todavía cierta artificiosidad en el lenguaje, así como en la caracterización de personajes, esta obra marca un camino inicial para la creación de sus obras mayores.

- Contenido de cada poema

- **Bucólica I:** se presenta el diálogo entre los pastores Melibeo y Títiro. El primero se lamenta porque sus tierras han sido expropiadas (referencia a una situación de la vida del poeta), mientras el segundo se ofrece a brindarle protección por esa noche.
- **Bucólica II:** muestra el lamento del pastor Coridón, quien sufre de amor por el joven pastor, Alexis, que no le corresponde. Coridón sufre y calma sus penas en la belleza de la naturaleza.
- **Bucólica III:** el diálogo es entre Menalcas y Dametas, pastores que están cuidando el rebaño de sus amos, y que en un momento de la conversación se retan para demostrar quién canta mejor, así como quién toca mejor la flauta. Su participación es intercalada, a manera de respuestas, y al final Palemón, no decide la competencia a favor de ninguno; sin embargo, entrega a Menalcas una vaquilla.

- **Bucólica IV:** se invoca a las musas de Sicilia para cantar algo "más grande". Este poema rompe el estilo de las demás, hasta el punto de no parecer un poema pastoril. Es más bien una alegoría en torno al nacimiento de un niño y a la llegada de la última edad. El poeta profetiza el inicio de una edad de oro (las referencias a este niño no son precisas: se ha interpretado como hijo de su amigo Asinio Polión, o de un sobrino de Augusto; Agustín de Hipona dijo que Virgilio profetizó la venida de Cristo, motivo por el cual el poeta tuvo tan buena reputación durante el Medioevo).
- **Bucólica V:** los pastores Menalcas y Mopso entablan un diálogo sobre Dafnis, a quien se ha buscado identificar con algún contemporáneo de Virgilio, pero que en el poema, de marcado carácter rural, es representado como semidiós de los pastores y amado de las ninfas.
- **Bucólica VI:** las referencias mitológicas abarcan casi todo el poema. Se canta sobre la captura del sátiro Sileno a manos de los jóvenes Cromis y Mnasilo. Este sátiro es obligado a cantar sobre el origen del mundo, y empieza desde la formación de los elementos esenciales (agua, aire, tierra y fuego) hasta la aparición de los dioses y otros seres mitológicos.
- **Bucólica VII:** una nueva competencia de pastores. Ahora son Tirsis y Coridón. Este enfrentamiento poético es contado por Melibeo, quien al final elige al vencedor: el pastor Coridón.
- **Bucólica VIII:** se narra el canto de los pastores Damón y Alfesibao. El primero comienza a hablar de su amada Nisa, así como muestra su pena por el desdén de ella. Exalta, a su vez, la naturaleza y el mundo de los dioses campestres. Luego, continúa Alfesibao, quien esta vez se duele de Dafnis. En este poema también se alude a la ciudad, donde vive la musa de Alfesibao.
- **Bucólica IX:** es la conversación entre los pastores Licidas y Meris, quienes se lamentan por los problemas sociales presentes (a Meris le habían expropiado sus tierras y ahora tenía que emigrar). Realizan una remembranza de un pasado mejor y se exaltan diversas artes como el canto, la música y la poesía.
- **Bucólica X:** este poema final es dedicado a Gayo Cornelio Galo, amigo del poeta. Es una bucólica donde se habla de los amores entre Galo y Licoris, a quien finalmente ha abandonado.

4.5.4. Geórgicas

Las *Geórgicas*, producto ya de la madurez de Virgilio, pretenden hacer reflexionar al pueblo romano y animarlo a seguir la política imperial de dedicación a las faenas agrícolas. Está dedicada a Mecenas, su protector.

En su obra puede rastrearse la influencia de Hesíodo con *Los trabajos y los días*, Arato y sus *Phainomena*, así como Lucrecio y su *De Rerum Natura*.

Estructura de la obra

A lo largo del poema y con bastante simetría, Virgilio va enumerando los trabajos del campo: cuidados de la sementera, frutales, cría de ganado, cuidado de las abejas, etc. De vez en cuando, intercala algún episodio fabuloso o legendario a modo de aplicación, explicación o consecuencia de lo que ha venido aconsejando, para hacer más ameno el relato: prodigios producidos a la muerte de César, canto a

Italia, invención de las cuadrigas, leyenda de Aristeo, edad de Saturno, etc. Estos episodios constituyen casi la mitad del poema, en ningún momento se apartan totalmente de los temas, los cuales son:

- Libro I: Elección, preparación y cultivo de los campos, el trabajo del labrador y la sementera.
- Libro II: Los árboles frutales y su plantación, en especial la vid y el olivo.
- Libro III: Cría y cuidado del ganado y rebaños.
- Libro IV: Tratado de apicultura.

En este último, además del episodio de Aristeo, se incluye la leyenda de Orfeo y Eurídice.

Frente al carácter aparentemente técnico de la obra (geología, botánica, astronomía), destaca la exquisitez de la versificación y la riqueza de recursos teóricos.

4.7. ENEIDA

Virgilio dedica los diez últimos años de su vida, del 29 al 19 a.n.e., a escribir la *Eneida*, una epopeya en hexámetros que iba a eclipsar todas las obras épicas precedentes de escritores romanos e iba a fijar las características del género para los escritores épicos posteriores. En este poema se ensalza el origen y crecimiento del poder romano. Por los años en que Virgilio comienza a escribir la *Eneida* se producen los hechos centrales que inician el principado de Augusto: su regreso victorioso de Accio, la paz en el imperio, su ascensión a emperador. En resumen, Roma vive unos momentos de gloria que lograron inducir al poeta a expresarse en la épica. Al parecer, el deseo de Mecenas y del círculo de intelectuales próximo a Augusto era que el poema se centre en la figura del emperador. El logro de Virgilio fue prescindir de la glorificación personal y unir los destinos de Roma y de Augusto en la glorificación de sus orígenes míticos. Para ello se sirvió de la leyenda de Eneas, padre mítico de Roma y, al mismo tiempo, supuesto antepasado divino de Augusto.

Eneas, al igual que Ulises, emprendió muchas aventuras. Su destino era iniciar un pueblo –el romano– por orden divina.

4.7.1. Características formales

Muchas de ellas se relacionan con los poemas homéricos, con los cuales la *Eneida* tiene una deuda bastante notoria:

- **Género**: épico
- **Especie**. Epopeya clásica, de registro netamente escrito. A diferencia de los poemas homéricos, no tiene antecedentes de difusión oral; fue creada exclusivamente para ser leída y no cantada.
- **Estructura**. Está dividida en doce libros. Los primeros seis se identifican con la *Odisea* (desarrollo de las aventuras de Eneas, en comparación con las peripecias de Ulises); los últimos seis libros, con la *Ilíada* (la guerra entre troyanos y rútulos, y sus secuelas, se identifican plenamente con la guerra de Ilión). No olvidemos, además, que esta obra es inconclusa, ya que el poeta murió antes de terminarla.
- **Uso del verso hexámetro**. Este verso, de origen griego, fue adaptado al latín clásico; el hexámetro es el metro de la épica clásica por excelencia.
- **Uso de epítetos**. Destaca sin duda el dado al protagonista, el *piadoso* Eneas, aparte de los empleados a diversos personajes, tanto dioses como mortales.
- **Uso de comparaciones**. A la usanza homérica, Virgilio también emplea símiles para caracterizar mejor a los personajes y destacar así sus cualidades heroicas.
- **Narración cíclica**. Se presenta de manera similar a la *Odisea*, pues el narrador que inicia la historia le cede un momento la palabra a Eneas para que este narre directamente sus aventuras. Entonces, se retrocede en el tiempo de la historia para rememorar las peripecias de Eneas y sus hombres a través del mar (comprende los libros II y III). Luego, se regresa al tiempo presente de la obra, cuando el narrador principal retoma el discurso, hasta el final de la misma. A partir de ese momento, se vuelve a una linealidad en el tiempo de la historia.
- **Narrador omnisciente**. Este narrador es, en general, el que se mantiene en la obra, aunque ya dijimos que, en la parte de las aventuras de Eneas, es este mismo héroe quien se convierte en narrador-protagonista (en primera persona) al relatar sus propias peripecias frente a la corte de la reina Dido. Esta característica es similar a la narración que observamos anteriormente en la *Odisea* del griego Homero.
- **Uso de descripciones**. Predomina sobre todo en los personajes y escenarios. Sin embargo, de forma similar a la *Ilíada*, la descripción más famosa en la *Eneida* es la de la armadura construida por el dios Vulcano a pedido de Venus, ya que la de Eneas había sido robada por el guerrero Turno al amigo del héroe, Palante.
- **Uso de anticipaciones**. Este recurso va a ser mucho más artificioso en la *Eneida* que en los poemas homéricos, que traducían una visión de mayor identificación para con lo religioso. En Roma, en cambio, solo era visto como una técnica. Un ejemplo es el de Anquises, padre de Eneas que le anticipa la formación de Roma y la llegada del emperador Augusto, protector del poeta, visto en forma heroica.

4.7.2 Temas

Principal

La exaltación de Augusto y del Imperio romano.

Virgilio toma como excusa la leyenda de Eneas, el héroe troyano que sobrevivió a la destrucción de Troya. La intencionalidad política es evidente, ya que Virgilio relaciona a Eneas con la cultura griega y lo hace ascendiente de "la gens Iulia", una antigua familia a la que Augusto pertenecía y cuyo linaje se considera descendiente de Ascanio Iulo, el hijo de Eneas, y como, según la leyenda, Eneas era hijo de la diosa Venus, de esta forma se establecían unos orígenes divinos para el emperador.

En la Eneida se narra el suceso del caballo de madera que contribuyó a la destrucción de Troya.

Secundarios

- **El destino.** Está relacionado con el tema principal, y nos muestra la voluntad divina e inexorable para con el destino de Eneas, que es la futura fundación de Roma.
- **El odio.** Está representado en Juno, quien desea eliminar a Eneas, o que este no logre su destino. También se hace evidente en personajes como la reina Amata y el guerrero Turno.
- **El amor familiar.** Encarnado en Eneas y en su búsqueda por proteger a su padre y a su hijo, así como el dolor manifiesto por la pérdida de su esposa, Creusa. Frente a este tipo de amor, también podemos mencionar el de la pasión amorosa, representada en la reina Dido, quien, por voluntad de los dioses, está abrasada de amor por Eneas, lo cual la conduce a la desgracia.
- **El suicidio.** La reina Dido decide quitarse la vida cuando Eneas la abandona. Igualmente, la reina Amata se suicida.
- **La amistad.** Entre Eneas y Palante, hijo del rey etrusco Evandro, lo que se asocia con el episodio homérico de Aquiles y Patroclo.
- **La venganza.** Asumida por Eneas al enterarse de la muerte de su amigo a manos de Turno, a quien finalmente mata.

En esta epopeya se combina la visión humana que observamos en los poemas homéricos: la vida vista como una lucha constante, así como un conjunto de aventuras. Y al igual que Homero, Virgilio, protegido por nobles, también le canta a la aristocracia romana. Su obra no va dirigida al pueblo, sino a ese conjunto de nobles que rodearon al emperador, y a este mismo: su voz fue el mejor canto de los elegidos, y no del pueblo romano.

4.7.3. Personajes

DIOSES (Júpiter)	
A favor de Eneas	**Contra Eneas**
• Venus (madre del héroe)	• Juno
• Neptuno	• Eolo
• Vulcano	• Iuturna
• **Eneas** (semidiós) y su familia: Anquises (padre), Creusa (esposa) y Ascanio Iulo (hijo)	
• Dido: reina de Cartago	
• De sus viajes: harpías, Andrómaca, Heleno, Polifemo, Sibila (profetisa de Cumas)...	
• En Lacio: el rey Latino, su hija Lavinia y su esposa Amata	
• Contra Eneas: Turno (rey de los rútulos) y su aliada Camila (reina de las amazonas)	
• A favor de Eneas: Evandro (rey de los etruscos) y su hijo Palante (amigo del héroe)	

4.7.4. Resumen

El héroe Eneas es perseguido por Juno, la diosa que le tenía aversión porque conocía de antemano su destino: la fundación de un gran pueblo (Roma). La enfurecida Juno le pide a Eolo, dios de los vientos, que cause estragos en el mar y destruya las naves troyanas. Neptuno se enoja con Eolo por agitar sin su permiso las mareas. Por ello, decide calmar las tempestades a favor de Eneas y los suyos, quienes logran salvar sus vidas en las playas de Cartago. Eneas piensa que su flota ha perecido y deambula desesperado por la isla. Pero luego recibe la protección de Dido, la reina de Cartago, quien lo reconforta al informarle que su tripulación había logrado salvarse.

Juno, al enterarse de la llegada de Eneas a Cartago, convence a Venus de generar un profundo amor en Dido hacia el héroe, con el propósito de que no cumpliera su destino. Venus acepta e infunde amor en Dido, quien mira con deseo al héroe y le pide que cuente la guerra de Troya.

Eneas le narra las aventuras que vivió en la toma de Troya por parte de los griegos. Le cuenta del ardid del caballo de Troya, cómo ingresaron los griegos y la atroz manera que tuvieron para someter a la ciudad. Además, le narra cómo Pirro, hijo de Aquiles, mata al rey Príamo. También la terquedad inicial de Anquises de no querer huir de Troya, y su posterior convencimiento al ver una señal divina, y el éxodo con su hijo Ascanio, su esposa Creusa y su anciano padre a cuestas. Al llegar a la costa, Eneas se percata de que Creusa ha desaparecido. Retorna a la ciudad para buscarla, pero luego entiende que ella ha muerto, porque se le aparece en forma de espectro y le predice sus viajes. El héroe, lloroso, prosigue su camino.

En la imagen, *Eneas relata a Dido la caída de Troya* de Pierre - Narcisse Guerin

Eneas continúa con su relato y narra cuando él y su tripulación llegan a Tracia, donde el espectro del guerrero Polidoro le dice que continúe su viaje. Pasa por Delfos, Creta y Estrófades. En esta última ciudad aparecen las arpías, monstruos con cuerpo de buitre y cabeza de mujer. Una de ellas, Celeno, condena a Eneas y le dice que al llegar a Italia no logrará levantar las murallas hasta que pase una terrible época de hambruna. A pesar de todo, Eneas y los suyos siguen adelante, esquivan Ítaca y llegan a Accio, donde encuentran al troyano Heleno y a Andrómaca, la viuda de Héctor. Esta última le cuenta la manera deshonrosa en que fue tomada por Pirro y luego entregada a su siervo Heleno. Este personaje le vaticina a Eneas lo que aún estaba por sufrir: su paso por Tinacria, las aguas infernales, la isla de Circe, Escila y Caribdis, la isla de Cumas, entre otras cosas. Eneas continúa su viaje y llega a la isla de los cíclopes, donde encuentra a Aquemémides, un hombre de Ulises que narra el episodio de Polifemo; e inclusive aparece el mismo Polifemo lavándose el ojo ensangrentado en un río. Finalmente, concluye su relato con el fallecimiento de Anquises, su padre, en Drépano.

Paulatinamente, el amor de Dido por Eneas se iría acrecentando. Venus y Juno permitieron que ellos, durante una tormenta, se refugien en una cueva y consumaran su amor. Pero Mercurio, por orden de Júpiter, le pide a Eneas que continúe con su viaje. El héroe anuncia a la reina su partida; ella le suplica, pero, ante su negativa, se llena de ira y desesperación. Eneas se retira condolido. Luego parte con sus hombres. Mientras tanto, Dido, que aparentaba tranquilidad frente a su hermana Ana, prepara una pira para quemar las ropas y la espada dejadas por el héroe. Al ver la nave de su amado, lo maldice a él, a los mismos dioses, y se atraviesa con la espada de Eneas.

Eneas y sus hombres continúan su viaje y pasan por los escollos de las sirenas. Llegan a Cumas, en donde la Sibila, le menciona lo que aún debe recorrer para llegar a Lacio. Luego emprende el viaje hacia el Averno. Allí Eneas se encuentra con algunos personajes de la guerra troyana, e inclusive a la misma Dido quien no le hace caso y se marcha. Aparecen las almas de seres bondadosos y cruentos, repartidos en los Campos Elíseos y los Campos Llorosos, respectivamente. En eso, surge la sombra de Anquises, su padre, quien le anticipa su descendencia, la cual generará un gran imperio, Roma. Eneas, reconfortado con esta revelación, emprende su viaje otra vez.

Llegan al fin a Lacio, que era gobernada por el rey Latino, quien, al enterarse de la llegada del troyano Eneas, recordó una profecía: su hija, Lavinia, debía casarse con un forastero que llegaría y de esa unión se formaría una nueva nación de hombres dominadores del mundo. Sin embargo,

Yápige, gracias a la ayuda de Venus, cura a Eneas durante la batalla contra Turno. Mural de Pompeya del siglo I.

la diosa Juno infundió odio en el corazón de la reina Amata, esposa de Latino, así como de Turno, rey de los rútulos y quien deseaba desposar a Lavinia. Se daría el enfrentamiento entre rútulos y troyanos.

Comienzan las hostilidades entre ambos bandos; las luchas son sangrientas. Eneas, en muestra de la gran amistad que sentía por Palante, le presta su propia armadura. Durante la contienda, Palante y Turno se enfrentan y el último mataría a Palante y lo despojaría de la armadura de Eneas.

Al día siguiente, teucros y rútulos se posicionan en el campo de batalla y se erigen los altares para los dioses que serán testigos del duelo. Eneas decide que solo batallen él y Turno, y el rey Latino acepta. El pacto es sellado con los sacrificios correspondientes. En ese momento, la ninfa Iuturna, hermana de Turno, toma la forma del guerrero Camertes y se inmiscuye entre los guerreros avivando su fuego de batalla con una promesa de gloria para su pueblo y para Turno. Un augurio pregonado por el ave de Júpiter aviva más a los rútulos, quienes atacan y la guerra comienza otra vez. Eneas detiene a su ejército porque el tratado ya ha sido firmado y únicamente él puede pelear, pero en ese momento es herido por una jabalina lanzada por un soldado desconocido y se retira del campo de batalla. Turno se percata de esto y se lanza a una gran matanza; mientras, Eneas es curado por Yápige, pero sus hierbas no hacen efecto en la herida. Venus busca una hierba curativa poderosa y la deposita en el agua de una vasija que Yápige vierte sobre la herida. El dolor cesa y la jabalina es retirada fácilmente. Eneas regresa entonces a la batalla.

Nuevamente se inicia el enfrentamiento. Júpiter mantiene en sus manos la balanza, y observa que la muerte se inclina hacia Turno. La espada de Turno se rompe ante el contacto con la nueva armadura de Eneas hecha por Vulcano; recibe otra de uno de sus aurigas, pero esta también se destruye. Turno corre y Eneas le lanza una jabalina que queda incrustada en un árbol consagrado a Fauno; entonces Turno ruega a su dios que el arma de Eneas no pueda ser removida y su deseo es conseguido. Luego Iuturna le entrega una espada a su hermano y Venus ayuda a su hijo a recuperar su jabalina. Entretanto, Júpiter le prohíbe a Juno intentar más cosas para detener el Destino.

Juno le pide que los troyanos y los ítalos sean un pueblo y que vivan bajo una misma lengua y cultura, ya que Troya ha perecido. El dios se lo promete y Juno desaparece. Luego, Júpiter envía a una de sus Furias para que retire a Iuturna del combate y la ninfa obedece. En un último intento, Turno pretende atacar a Eneas con una gran roca, pero los dioses le niegan toda victoria. Entonces el héroe lanza su jabalina y esta se clava en el muslo de Turno. Este le implora misericordia y renuncia a cualquier pretensión con Lavinia. Sus palabras enternecen al piadoso Eneas, pero cuando reconoce su armadura –la misma que había prestado a su amigo Palante y a quien Turno había matado– llevado por la cólera acaba con Turno.

» *ENEIDA*

(fragmento)

(Profecía de Anquises a su hijo Eneas, en el Hades)

Ea, ahora te explicaré qué gloria ha de seguir en el futuro a la descendencia de Dárdano, qué descendientes de la raza itala te aguardan, y las almas ilustres que tomarán nuestro nombre y te mostraré tus propios destinos. Aquel que ves, se apoya en una jabalina sin hierro, ocupa por designación de la suerte los lugares próximos a la luz y saldrá el primero a las brisas etéreas mezclándose con sangre itala. Es Silvio, nombre albano, descendencia postrera que te dará tardíamente, cuando seas anciano, en una floresta tu esposa Lavinia, rey y padre de reyes, a partir del cual nuestra estirpe dominará en Alba Longa. Cerca de él está Procas, gloria de la raza troyana, y Capis y Numitor y el que con su nombre te recordará, Silvio Eneas, igualmente ilustre por su piedad y por sus armas, si es que alguna vez llega a ocupar el reinado de Alba. ¡Qué jóvenes! ¡Mira cuán poderosas fuerzas ostentan, y tienen sus sienes sombreadas por encina cívica! Unos te fundarán sobre los montes Nomento y Gabio y la ciudad de Fidenas, otros las fortalezas de Colacia, Pomecia; Castrum Indo, Bola y Cora. Estos serán entonces sus nombres, ahora son tierras sin nombre. Y entonces acompañará a su abuelo Rómulo, el hijo de Marte, a quien dará a luz su madre Ilia, de la sangre de Isáraco. ¿Ves cómo se alza sobre su cabeza un doble penacho y su padre en persona lo señala ya con su propio honor que es el de los dioses? Bajo los auspicios de este, hijo, la noble Roma igualará su imperio a las tierras y su espíritu al Olimpo y encerrará juntas dentro de sí con un solo muro siete ciudadelas, fecunda en descendencia de héroes: como la madre Berecinta coronada de torres se traslada en su carro por las ciudades frigias, feliz por haber dado a luz a dioses y abrazando a sus cien nietos, todos ellos habitantes del Olimpo y todos ellos señores de las alturas del cielo. Vuelve ahora hacia aquí tus ojos, mira a este pueblo, tus romanos. Aquí está César y toda la descendencia de Julo que irá bajo la gran bóveda del cielo. Aquí, aquí está el héroe que muchas veces has oído que se te prometía, César Augusto, descendiente de un dios, el cual establecerá de nuevo en los campos de Lacio, sobre los que en otro tiempo reinó Saturno, la edad de oro y extenderá su imperio más allá de los Garamantes y los Indios, donde la tierra se extiende fuera de la influencia de las constelaciones y de los caminos del año y del sol.[9]

4.8. HORACIO

4.8.1. Vida

Quinto Horacio Flaco nació en la ciudad cureña de Venusia (actualmente Venosa), el año 65 a.n.e. Su padre, un liberto que ejercía el cargo de cobrador de subastas, permitió que gozara de una esmerada educación, primero en Roma y luego en Atenas. Cuando contaba casi veinte años, su padre falleció. De esa época también datarían sus primeros versos en griego, hoy perdidos. Luego del asesinato de Julio César, Horacio apoyó a Bruto, quien se estableció en Atenas y le otorgó al poeta el cargo de tribuno militar. En el año 42 a.n.e. participó en la batalla de Filipos, de donde escapó para salvar su vida ante la derrota de los asesinos de César. Debido a una amnistía, pudó

9 Virgilio. *Eneida*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1970, pp. 218-219.

regresar a Roma. Allí se enteró de que ha perdido los bienes de su padre. Con lo poco que le quedaba, compró un puesto de escriba, actividad que combinó con sus primeros pasos en la literatura.

Hacia el año 38 a.n.e., Horacio comenzó a frecuentar la escuela epicúrea de Nápoles; ahí trabó amistad con el poeta Virgilio, quien luego lo presentaría a Cayo Mecenas y se convirtió así en su protegido y amigo. Horacio no se casó nunca, ya que decidió dedicarse por completo a su actividad literaria; rechazó incluso el cargo de secretario particular que el propio emperador le había ofrecido. Horacio murió el año 8 a.n.e., poco tiempo después que su amigo Mecenas.

4.9.2. Obra lírica

Horacio destaca por la creación de sátiras, odas y epístolas.

Horacio es uno de los mayores poetas líricos de Roma y notable preceptista con su *Epístola a los Pisones*.

Sátiras

Las escribió entre los años 41 y 30 a.n.e. y pertenecen a la primera etapa de su poesía. Debido a su carácter crítico y conversacional, son conocidas con el nombre de *Sermones*, es decir, "charlas". Estas sátiras son escritas en hexámetros y abundan en elementos filosóficos y biográficos.

Podemos incluir dentro de sus sátiras a los llamados *Epodos*, que es un tipo especial de lírica donde predomina la injuria y la maldición, es decir, la poetización del insulto. Su creador es el poeta griego Arquíloco de Paros (s. III a.n.e.), de quien Horacio se confesó su seguidor. El poeta latino, a través de sus *Epodos*, va a realizar fuertes invectivas contra sus enemigos, así como contra los elementos (políticos o de la vida cotidiana) que le desagradaban: improperios contra los poetastros, las mujeres lascivas, los libertos enriquecidos, etc. Uno de los más famosos es el que inicia con *Beatus Ille* ("dichoso aquel"), donde lanza una invectiva contra la vida citadina y encomia la vida campestre del pastor.

Odas

Fueron escritas en la segunda etapa de su poesía (desde el año 30 hasta el 13 a.n.e.). Están divididas en cuatro libros y destacan por su forma pulcra y el tono animoso, en especial para con la nueva política que se estaba viviendo a través del emperador Augusto. Se observa la influencia de poetas griegos como Safo y Píndaro, en especial en la métrica y en la temática.

Los grandes temas de sus odas son el elogio a la política de Augusto, la crítica al lujo y al libertinaje, la amistad (reflejada en personajes como Virgilio y Mecenas), la inspiración filosófica (en especial de influencia epicúrea y, en menor medida, estoica), el amor, el vino, el campo y el paisaje natural, la mitología, etc.

Epístolas

También pertenecen a su segundo periodo. Fueron escritas en hexámetros y los temas que destacan son

> [...] consejos morales a sus amigos, la meditación filosófica, alguna que otra anécdota personal y, muy especialmente, la crítica literaria, llevada a su culmen y perfección sistemática en la tercera epístola del libro segundo, dirigida a la familia de los Pisones y más conocida como *Arte poética*, que ha tenido, junto a la Poética de Aristóteles, una larga influencia en la literatura occidental como manual de preceptiva literaria.[10]

A continuación, analizaremos con detalle la más famosa e influyente de sus epístolas.

Epístola a los pisones

Horacio manifiesta sus gustos literarios en la *Epístola a los pisones*, verdadero tratado de preceptiva literaria, denominado también *Arte poética*. En este poema, el poeta brinda ciertos alcances sobre cómo debe ser la obra literaria:

Esta epístola, que ocupa el tercer y último lugar de las *Epístolas* del *Libro II*, es como un verdadero tratado de preceptiva literaria. Está dirigida a Lucio Calpurnio Pisón y a sus dos hijos, el cual fue cónsul de Roma (16 a.n.e.).

Se la considera como la última y más importante obra de Horacio. Fue Quintiliano el primer escritor de la antigüedad que la denominó *Ars poetica*. Es como un código, el más completo, profundo y claro de cuantos se han escrito sobre preceptiva literaria.[11]

En términos generales, Horacio no se consolida como el gran innovador dentro de la lírica romana, ya que se tenía el antecedente de Catulo. Sin embargo, es indudable que el gran aporte que hizo a la literatura es la síntesis de la forma arcaica con las nuevas tendencias alejandrinas que se imponían en esas épocas. A continuación, mencionamos algunas de las propuestas más importantes que se establecen en este poema, que es una especie de preceptiva literaria:

a. **Homogeneidad en la obra:** "El libro aquel en que forjadas / se vieran de propósito ideas / vanas, como delirios de hombre enfermo / de suerte que los pies y la cabeza / no se ajusten al todo de la obra".
b. **Variedad de estilo:** "El vate quiere variar / el asunto de un modo extraordinario, / es cual pintor que pinta allí en los bosques / delfines y en el mar un jabalí".
c. **Máxima atención al orden de las partes:** "La eficacia y belleza, o yo me engaño, / del orden de las partes ha de estar / en decir cada cosa en su momento".
d. **Estilo apropiado al poema, lenguaje decoroso y atención al corazón del oyente:** "No es suficiente que el poema sea / primoroso y gentil, es necesario / que también sea dulce, que tras sí / arrastre el corazón del que lo oyere allí donde quiera".
e. **El fin de todo poeta es instruir o agradar o ambas cosas a la vez:** "Los poetas desean instruir / o deleitar o ambas cosas juntas / y decir lo agradable y lo idóneo / a la vida. En todos los preceptos / que tú dieras, serás breve y conciso, / para que la razón perciba pronto / y conserve fielmente en su memoria / como el agua de un vaso que está lleno".[12]

---

10 CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente. "Introducción" en *Horacio: Épodos y Odas*. Madrid: Alianza Editorial, 1985, pp. 16-17.

11 ALCINA ROVIRA, Juan. "Estudio preliminar" en *Horacio: Poesías escogidas*, Trad. Vicente López-Soto. Barcelona: Editorial Bruguera, 1974, p. 164.

12 Ibidem, pp. 164-192.

4.9. OVIDIO

4.9.1. Vida

Publio Ovidio Nasón nació en Roma, el 20 de marzo del año 43 a.n.e.; ahí se educó junto con su hermano. Además de destacar en elocuencia y retórica, de joven le interesaron los ejercicios jurídicos, en especial los escarceos políticos. Esto generó la molestia de su padre, quien le prohibió seguir con esta actividad, aunque ya se había inoculado en su estilo el juramento y la sentencia, claves en su obra literaria posterior. Debido a su independencia económica, Ovidio no quiso pertenecer a círculo literario, sistema filosófico o programa educativo alguno. Cabe agregar que fue uno de los personajes más eruditos de su tiempo, lo cual se manifiesta en sus *Metamorfosis*, donde expone con maestría el conocimiento de la mitología.

El poeta Ovidio generó polémica en la Roma con su *Arte de amar*, donde difundía una moral del adulterio y los juegos amatorios.

Ovidio era un poeta respetado y querido en Roma. Sin embargo, en el año 8 d.n.e. sufrió algo que cambia drásticamente su suerte: fue desterrado a Tomis por el emperador Augusto, quien estaba enojado por las ideas libertinas que transmitían sus obras y que iban en desacuerdo con la política moralizadora que quería imponer para el imperio. A pesar de ello, su tragedia significó, paradójicamente, su consagración como poeta elegíaco. La impresión que el castigo produjo en el poeta, que entonces contaba con 51 años, fue espantosa. Una vez que llegó a Tomis, hizo todo lo posible para conseguir el perdón del emperador y regresar a Roma. Incluso dedicó constantes poemas a Augusto, pero todo fue inútil. Únicamente su amor a la poesía lo libró de la desesperación total. Murió en el destierro, el año 17 d.n.e.

4.9.2. Obras

La obra de Ovidio es rica en formas y facetas, pero toda ella está centrada en un tema: Eros, dios a quien este poeta rinde culto. Entre sus principales obras destacamos:

- Poemas eróticos de juventud:
  - Elegíacos: *Amores* y *Heroídas*.
  - Didácticos: *Arte amatoria*, *Remedia amoris* y *De medicamine faciei femineae*.
- Obras de madurez:
  - *Fasti* (incompleta): relación de fiestas, costumbres y leyendas del calendario romano. Estaba dedicada a Augusto y escrita en seis libros en dísticos elegíacos.
  - *Metamorfosis*: es su gran poema épico, desbordante en narraciones y escrito en hexámetros. Es considerada su obra maestra, pues presenta una variedad enorme de transformaciones de seres mitológicos, desde los orígenes griegos hasta la Roma de Julio César:

> Por su técnica, el arte narrativo de las *Metamorfosis*, a pesar de la utilización del contenido de las tragedias y de la dramatización formal de los efectos, pertenece a la épica: como que piezas enteras de la epopeya griega, como la lucha de los centauros y lapitas [...] se encuentran recogidas en la obra de Ovidio. A la materia de las antiguas leyendas de los griegos, tal como aparecían en la epopeya y en la tragedia viene a añadirse el nuevo acervo de los epilios alejandrinos y, finalmente, la literatura propiamente dicha de las *Metamorfosis* alejandrinas. Así pues, el área que abarcan las fuentes de las *Metamorfosis* de Ovidio es extensísima.[13]

- Poemas desde el exilio, fundamentalmente elegiacos:
  - Poemas didácticos: *Halieutica* y *Phaenomena*.
  - Poemas injuriosos en dísticos elegiacos: *Ibis*.
  - Elegías: *Tristia, Epistulae ex Ponto*.

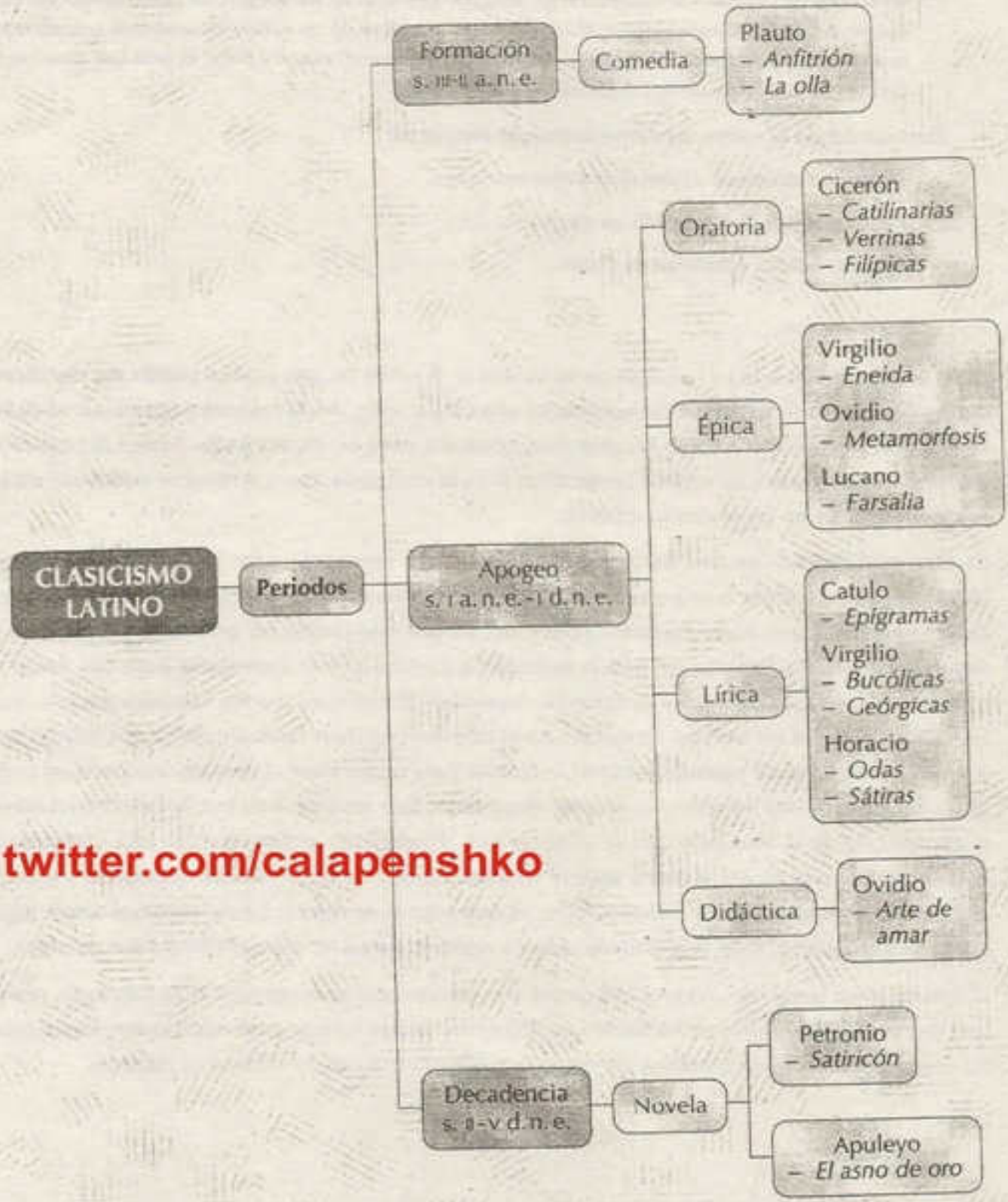
4.9.3. *Arte de amar*

Es su obra más conocida y la causa de su destierro. A pesar de que la obra pueda ser clasificada dentro del género didáctico, tiene la forma de una elegía; esto, debido al metro que eligió: el dístico elegiaco. El poeta enseña sobre la naturaleza amatoria, pero no dentro de los límites del matrimonio, sino todo lo contrario: explica las técnicas para la conquista, tanto al hombre como a la mujer, poniendo énfasis en las personas casadas.

La obra está dividida en tres libros. En el primero hace referencia a los lugares públicos donde el hombre pueda atraer a una mujer (el teatro, los festines), cómo debe vestirse y qué conducta debe tomar, así como tener cuidado con el vino, ya que este podría ser generador de disputas. El segundo libro inicia con una crítica a la hechicería, y cómo lo más importante para una mujer no es la belleza, sino sus adornos y vestimenta, superiores al bello semblante. También alude a cómo las criadas pueden ser buenas servidoras en el arte del engaño y la alcahuetería. Un infiel (varón o mujer) debe analizar cuidadosamente sus pasos para no ponerse al descubierto. Solo así podrá gozar del amor de sus amantes sin generar sospechas. Este amante, a su vez, debe estar totalmente convencido de la atracción que se siente por él. Finalmente, el libro tercero está dedicado en mayor medida a la mujer, a quien sugiere muchas formas de que cuide su apariencia y lozanía, evitando sobre todo el tener muchos hijos, ya que esto la envejece. Le da consejos sobre cómo cuidarse y arreglarse, todo con el fin de atraer y retener tanto a su esposo como a sus amantes.

El *Arte de amar* presenta una profunda erudición, sobre todo en el manejo de la mitología, puesto que Ovidio elige ejemplos provenientes del riquísimo mundo griego para matizar sus sugerencias. Su concepción liberal se combina así como un delicado manejo de las formas poéticas.

13 BICKEL: Ob. cit., p. 489.



twitter.com/calapenshko

LECTURA

La *Eneida*

La leyenda de la fundación de la ciudad por Eneas es la idea central del poema. No es creación de Virgilio: ya había sido trazada por escritores latinos anteriores a él y tiene precedentes en los escritores griegos. El personaje de Eneas ocupa en la *Ilíada* un lugar secundario, pero ya en la obra de Homero está reservado a grandes empresas: ya es de origen divino, es el más valiente de los troyanos después de Héctor; es herido por Diómedes, y Apolo, envolviéndole en una nube lo traslada a su templo donde lo curan Artemisa y Latona. Vuelto al campo de batalla, de nuevo lo salva Neptuno.

(...)

El tema ofrecía una dificultad: carecía de desarrollo suficiente para cubrir las necesidades de un poema épico. Quedaba corto frente a las epopeyas homéricas. Era de una enorme oportunidad política, ya que podía reunir la gloria de la gens Julia, y sobre todo la de su actual representante, Augusto, en su fundador. Ya César había utilizado con anterioridad los orígenes de su familia para su propaganda personal. Ofrecía también la leyenda la posibilidad de una imitación de Homero sin el riesgo de caer en una copia servil, ya que ni el héroe, ni los acontecimientos, coincidían con los de los poemas homéricos. Es más, daba a estos una especie de continuación. El único inconveniente era la brevedad de la materia que la leyenda aportaba. Y aquí es donde juegan su papel de modo especial los procedimientos literarios de Virgilio, para dar al poema de Eneas una mayor extensión: el hecho de abordar una obra épica no anula su hacer tradicional y sigue siendo en la Eneida un poeta alejandrino. El modelo homérico toma en Virgilio un tinte erudito y preciosista. Los procedimientos característicos de Homero facilitan esta labor de Virgilio: las comparaciones y la costumbre homérica de describir las armas de los combatientes antes de hacer que estos se enfrentasen, permite el desarrollo del arte impresionista de Virgilio en grupos aislados de versos que por sí solos podrían constituir auténticos poemas, pero que gracias a la maestría de la que Virgilio ha hecho gala ya en las *Geórgicas* para crear una unidad, no desencajan dentro del conjunto del poema.

Para apreciar la calidad estética de la obra, es preciso tener en cuenta los sucesos que han motivado la inspiración de la Eneida. La victoria de Accio hace concebir a Virgilio el deseo de dar el carácter de héroe al hombre que ha resuelto la crisis que durante tanto tiempo había atormentado a Roma; por eso, el poema está profundamente arraigado en la realidad histórica. Virgilio funde a Homero con la prehistoria y la historia nacional. El episodio de Eneas y Dido une la actualidad histórica al pasado: la Cartago de Aníbal ha sido destruida y Augusto construye allí una colonia cuya fundación ya había sido iniciada por César. El encono mutuo de Roma y Cartago que hace que estas dos potencias se enfrenten hasta la destrucción de una de ellas queda justificado. La arribada de Eneas al Lacio, las alianzas que realiza y los enemigos contra los que combate, le permiten revelar las tradiciones relativas a la prehistoria de aquella región. El mundo de los dioses, que constituye un plano aparte, le permite desarrollar los orígenes arqueológicos de ciertos ritos. La intervención de lo maravilloso, oráculos, sueños, a los que tanta inclinación tenían los romanos, ocupan en la Eneida un papel destacado.

Logra pues Virgilio, a base de su arte, las condiciones necesarias para una epopeya: extensión de la narración, magnitud heroica e interés nacional.

Estefanía Álvarez, María del Dulce nombre: "Introducción" a la Eneida. En *Virgilio: La Eneida*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1968, pp. 20-32.

Preguntas resueltas

Pregunta 1

Marque la alternativa que presente características de la literatura romana:

I. Destacó la comedia por sobre la tragedia.

II. Los dioses mitológicos fueron tomados de los griegos.

III. La mayoría de obras se escribieron en latín, aunque al inicio predominaron las tragedias romanas en griego.

IV. Durante la República aparecieron los *mecenas* que protegían a los artistas.

V. Las epopeyas fueron creadas sobre todo para ser leídas, y no para ser cantadas.

A) I, II, III y IV
B) I, III y IV
C) I, II, y III
D) I, II y V
E) III, IV y V

Resolución

A diferencia del Clasicismo griego (de donde los romanos toman sus dioses), en la que sin duda destacó la tragedia, en la literatura latina fue la comedia la que alcanzó cierta relevancia, mientras que la especie trágica no dejó ninguna obra maestra y tendría una corta duración. Ahora, si bien hubo una dependencia de la tradición griega, las obras en general fueron escritas en latín, y no en la lengua de Homero. Además, hubo un solo Mecenas, que fue el que protegió a varios artistas durante el periodo de Augusto. Finamente, las epopeyas latinas no fueron de origen popular como en Grecia, sino más bien culto y, por ende, para ser leídas y no cantadas. Por todo esto, las alternativas correctas son I, II y V.

Clave D

Pregunta 2

La épica latina se inició con....., quien llegó a Roma siendo un esclavo de origen..... y tradujo la epopeya de Homero ....., al latín. Además, también escribió piezas dramáticas en esta lengua.

A) Catón el viejo - fenicio - la *Ilíada*
B) Plauto - latino - la *Odisea*
C) Terencio - persa - la *Ilíada*
D) Quinto Ennio - etrusco - la *Odisea*
E) Livio Andrónico - griego - la *Odisea*

Resolución

La mayoría de estudiosos están de acuerdo con que el inicio de la épica latina está en evidente relación con la tradición griega, y específicamente cuando el griego liberto Livio Andrónico traduce al latín la *Odisea* de Homero. De aquí para adelante los exponentes de la épica latina tendrían un asidero para desarrollar sus propias obras.

Clave E

Pregunta 3

Sobre el desarrollo de la lírica romana es verdadero que

A) Virgilio destacó en las odas y Horacio, en las églogas.
B) Catulo fue el iniciador de los himnos ceremoniales.
C) Ovidio manifestó sus últimos poemas con un gran tono festivo.
D) el *Arte de amar* y las *Metamorfosis* son obras con una gran presencia de mitos griegos.
E) Virgilio teorizara sobre la lírica en su obra *Epístola a los pisones*.

Resolución

Virgilio destacó en las églogas (*Bucólicas*) y Horacio en las odas y en las epístolas, como la dirigida *A los pisones*. Catulo, por otro lado, no fue el iniciador de los cantos ceremoniales, sino el máximo representante de los epigramas. Con respecto a Ovidio, sus últimos poemas los escribió ya en el destierro y se caracterizan por una visión amarga de la vida, en oposición al tono festivo de sus anteriores obras. En conclusión, lo correcto es la constante referencia a los mitos griegos en los dos libros más celebrados de Ovidio, las *Metamorfosis* y el *Arte de amar*.

Clave D

Pregunta 4

El autor romano más representativo en la oratoria es ....., político y orador que destaca con su obra ....., mientras que en la fábula tenemos a ....., quien tradujo las obras de Esopo.

A) Séneca - *Fastos* - Juvenal
B) Demóstenes - *Epigramas* - Plauto
C) Cicerón - *Catilinarias* - Fedro
D) Séneca - *Vidas paralelas* - Juvenal
E) Cicerón - *Annales* - Marcial

Resolución

En la oratoria romana, podemos destacar diversos nombres: Tiberio, Cayo Graco, Marco Antonio, Marco Anneo Séneca, entre otros. Sin embargo, quien destacó en el arte oratorio fue Marco Tulio Cicerón. Sus mejores discursos están en sus libros *Verrinas* y *Catilinarias*. En el campo de la fábula sobresalió Fedro, quien imitó a Esopo e incluso lo tradujo al latín.

Clave C

Pregunta 5

..... fue la obra de ..... usada políticamente, ya que fue encargada por ..... para exaltar los orígenes de este emperador y de Roma.

A) La *Farsalia* - Lucano - Marco Antonio
B) Las *Catilinarias* - Cicerón - Julio César
C) Las *Heroidas* - Ovidio - Julio César
D) Las *Geórgicas* - Virgilio - Julio César
E) La *Eneida* - Virgilio - Augusto

Resolución

La *Eneida* de Virgilio fue escrita para ensalzar al emperador Augusto, a quien le otorga un linaje divino al presentarlo como descendiente de Ascanio Julo, hijo del héroe Eneas. Esto con una clara intención política de divinizar al máximo gobernante hasta el punto de que sus mandatos provengan de una decisión divina y

no de un mero deseo humano. En ese sentido, Virgilio respaldó una evidente propuesta política.

Clave E

Pregunta 6

Las *Bucólicas* de Virgilio son poemas donde se representan

I. torneos poéticos entre pastores.
II. situaciones que aluden a la vida del autor.
III. escenas de la vida rural como la cosecha y la apicultura.
IV. luchas entre divinidades griegas.
V. lamentos de personajes a causa de la no correspondencia amorosa.

A) I, II y III B) II, III y IV C) I, III y V
D) I, II y V E) todas

Resolución

En las bucólicas I y IX de Virgilio se alude a un suceso que sufrió el poeta: la expropiación de sus tierras; además, podemos observar tanto los lamentos amorosos de ciertos personajes (bucólicas II y X) como los enfrentamientos entre pastores por mostrar quién tiene mayor pericia en el canto o en tocar un instrumento (III, V y VII). Las alternativas correctas son entonces I, II y V.

Clave D

Pregunta 7

En la *Eneida*, la reina Amata y el guerrero Turno luchan contra Eneas debido a

A) la voluntad de las Parcas.
B) que así se lo había dicho la profetisa de Cumas.
C) los deseos de la diosa Juno por que Eneas no logre cumplir su destino.
D) los intereses por las riquezas de Lacio.
E) que la princesa Lavinia no quería casarse con el héroe extranjero.

Resolución

Tanto la reina Amata, esposa del rey de Lacio y madre de Lavinia, como Turno, rey de los rútulos, se ponen contra Eneas debido a que la diosa Juno los incitó contra el héroe troyano. Esto debido a un deseo que se muestra desde el inicio de la obra: que Eneas no logre cumplir su destino de fundar Roma, y así esta no pueda destruir la ciudad favorita de la diosa, Cartago.

Clave C

Pregunta 8

"Los poetas desean instruir / o deleitar o ambas cosas juntas / y decir lo agradable y lo idóneo / a la vida. En todos los preceptos / que tú dieras, serás breve y conciso, / para que la razón perciba pronto / y conserve fielmente en su memoria / como el agua de un vaso que está lleno." En estos versos de Horacio se destaca tanto el carácter ..... como ..... de la poesía.

A) pedagógico - estético
B) sensual - aristocrático
C) comprometido - noble
D) bello - experimental
E) innovador - político

Resolución

Estos versos que pertenecen al *Arte poética* de Horacio presentan una visión de la poesía en la que esta debe destacar por *dulce* (esteticismo) y *útil* (didactismo) a la vez. Una poesía, según Horacio, debe cautivar y enseñar al hombre.

Clave A

Pregunta 9

Mientras tanto Psiquis, con su beldad maravillosa, no obtiene ningún provecho de sus encantos. Todo el mundo la contempla, todo el mundo la colma de elogios; y nadie, ni rey ni príncipe, ni siquiera un plebeyo, no se presenta para pedir y obtener su mano. Se admira, ello es cierto, ese porte exterior, digno de una diosa, como se admira una bella y soberbia estatua. Este famoso mito de Eros y Psiquis es narrado en la novela

A) *Satiricón.*
B) *Argonáuticas.*
C) *El asno de oro.*
D) *El eunuco.*
E) *Farsalia.*

Resolución

El mito de Eros y Psiquis es abordado por primera vez en la novela *El asno de oro* de Apuleyo. En esta obra, se incluye esta narración, la cual es la más bella y poética, así como la de mayor extensión en el texto. Fue contada por una vieja –que vivía en la cueva de los asaltantes– a una jovencita llamada Gracia y que también había sido secuestrada por estos pillos, al igual que Lucio, quien estaba transformado en asno.

Clave C

Pregunta 10

En el *Arte de amar* de Ovidio, se enseña a las mujeres romanas

A) cómo descubrir las infidelidades de sus esposos.
B) la manera para olvidar los amores que ponían en peligro su matrimonio.
C) las técnicas para conseguir amantes sin que su esposo se entere.
D) las costumbres y tradiciones de la época legendaria.
E) el método para saber cuándo los hombres de su familia mienten.

Resolución

El *Arte de amar* es una obra en la que Ovidio difunde el amor licencioso, pues básicamente enseña las técnicas para conseguir amantes estando casados –o casadas en el caso de las mujeres. Este tipo de amor libertino es el que generaría el enojo de Augusto y, como ya se mencionó, el destierro de Ovidio hasta el fin de sus días.

Clave C

Preguntas propuestas

1. La ..... es una especie lírica caracterizada por su tono bucólico, el poeta latino ..... es uno de sus mejores exponentes.

   A) égloga - Virgilio
   B) oda - Horacio
   C) epístola - Ovidio
   D) elegía - Virgilio
   E) himno - Cicerón

2. El preceptor de la literatura latina es

   A) Horacio.
   B) Ovidio.
   C) Julio César.
   D) Virgilio.
   E) Cicerón.

3. Señale qué género literario surgió tardíamente en Roma.

   A) épico
   B) expositivo
   C) dramático
   D) lírico
   E) teatral

4. El primer poeta épico latino fue

   A) Ennio.
   B) Nevio.
   C) Lucano.
   D) Virgilio.
   E) Ovidio.

5. A diferencia del Clasicismo griego, el latino

   A) fue didáctico.
   B) tuvo un fin utilitarista.
   C) desarrolló todos los géneros.
   D) abordó temas mitológicos.
   E) presentó homogeneidad lingüística.

6. En el teatro latino, sobresalió ..... y una de sus mejores obras es .....

   A) la tragedia - *Anfitrión*.
   B) la comedia - *Farsalia*.
   C) la tragedia - *Las ranas*.
   D) la comedia - *Aulularia*.
   E) la farsa - *El asno de oro*.

7. Los *Epigramas* de Catulo tiene como eje temático

   A) las luchas políticas.
   B) las invasiones bárbaras.
   C) sus cuitas amorosas.
   D) los conflictos de clase.
   E) sus ambiciones personales.

8. Oda didáctica de Virgilio que concientiza en torno a la importancia de la agricultura.

   A) *Geórgicas*
   B) *Satiricón*
   C) *Metamorfosis*
   D) *Bucólicas*
   E) *Catilinarias*

9. En la *Eneida*, quien anuncia a Eneas su gran descendencia es

A) Palante.
B) Dido.
C) Héctor.
D) Evandro.
E) Anquises.

10. Suceso que no se menciona en la *Eneida*.

A) La traición de la bella Helena
B) El encuentro con Andrómaca, viuda de Héctor
C) La muerte de Palante a manos de Turno
D) El ingreso de Eneas al Averno
E) El asesinato de Aquiles por parte de Paris.

11. El uso de anticipaciones en la *Eneida* se manifiesta a través de varios personajes, entre ellos tenemos a

A) Polidoro. B) Dido. C) Amata.
D) Ascanio. E) Príamo.

12. *El arte de amar* de Ovidio fue considerada inmoral en su tiempo y determinó el destierro de Ovidio porque

A) fomentaba el libertinaje.
B) satirizaba al emperador.
C) propugnaba el divorcio.
D) ironizaba a sus deidades.
E) exponía las bajas pasiones de los patricios.

Lumbreras Editores

CALA PINO

Capítulo

IV

Literatura medieval

CALA
PNHO
SKO

CAPÍTULO IV

LITERATURA MEDIEVAL

Objetivos

- Conocer y valorar los aportes de la literatura medieval y su relación con etapas anteriores y posteriores.
- Comparar y diferenciar géneros, especies y obras que configuran este período de la literatura.
- Analizar el proceso económico-político y sus relaciones con la producción de obras en este contexto.
- Identificar las características principales de la literatura medieval en las obras más representativas.

Introducción

Tradicionalmente, se ha conocido a la Edad Media como la época oscura de la humanidad. Sin embargo, si analizamos profundamente esta expresión, nada de oscura ha tenido o, en todo caso, ha sido tan oscura como otras épocas. El término *oscuro* lo entendemos en el sentido de abandono del espíritu científico y humanista, y enclaustramiento en una religión y una forma de creencia: el cristianismo. Pero esto sería resumir en forma muy vulgar el conocimiento de aproximadamente mil años. El Medioevo nos muestra más bien la tarea de hombres que, si bien no escapan de una sociedad de estructura feudal y de devoción cristiana, supieron conducir sus contradicciones hacia horizontes de pensamiento que han nutrido a la humanidad. Pensadores e intelectuales como Agustín de Hipona, Tomás de Aquino, Dante Alighieri, Francesco Petrarca, entre otros, supieron enriquecer e iluminar una etapa clave para el devenir de la cultura occidental.

En ese sentido, la literatura medieval es expresión de hombres que estuvieron signados por el poder de emperadores y de papas, y que desde su ideología, formación y forma de ver el mundo, crearon obras donde se evidencia la lucha del hombre por trascender la situación anecdótica: juglares, trovadores, monjes y cortesanos supieron interpretar una época que es injustamente tildada de oscura.

1▸ Contexto histórico-cultural

Con la caída de Roma occidental a manos de los pueblos bárbaros, procedentes de diversas regiones de Europa y Asia, se inició un cambio en la estructura socioeconómica que Roma había implantado en los territorios que se encontraban bajo su yugo. Toda esta etapa se caracterizó por una ola de migraciones: del norte y este de Europa, los ostrogodos (a Italia y Alemania), visigodos (a España), burgundios (entre las fronteras de Francia y Alemania) y vikingos germanos (a Inglaterra); y de Asia, los hunos, nómadas comandados por Atila. Sin embargo, la cultura romana no fue olvidada, sino todo lo contrario: los nuevos pueblos que ocuparon territorio europeo fueron "latinizados". Igualmente, fue el cristianismo la religión que se expandió hasta el grado de concentrar el mayor poder económico y político en esta etapa, la cual es conocida por la historia como la Edad Media (siglos V-XV d.n.e.).

Esta Edad Media está definida por el cambio del modo de producción en relación con la Antigüedad: el paso del esclavismo al feudalismo. No olvidemos que, insostenible el régimen esclavista por varios factores –rebeliones, cantidad de esclavos, nulo incentivo para el trabajo y poca producción como consecuencia, nueva visión del hombre desde una perspectiva cristiana–, la caída de Roma permitió la aparición de nuevos señores locales, los cuales se apropiaron de la mayor cantidad de territorio –el feudalismo se entiende por su latifundismo–, y así daban a los campesinos parcelas para que las trabajen, pero estos se beneficiaban solo con una mínima parte de lo que producían. Surgió entonces un nuevo tipo de relación socioeconómica: la del siervo-señor feudal.

A nivel cultural, los pueblos bárbaros se sintieron inmediatamente atraídos por la riqueza cultural romana: prueba de ello es que el latín se mantuvo como lengua culta. La asimilación del cristianismo en los últimos siglos de Roma también permitió que, a lo largo de la Edad Media, esta religión sea la hegemónica del mundo occidental.

Esta época estuvo signada, entonces, por lo religioso; sin embargo, también hubo desacuerdos con la "oficialidad" cristiana, la cual se manifestó en sectas que se difundieron en gran medida en Francia: maniqueístas, cátaros, arrianistas, valdenses, entre otros. Estos movimientos acrecentaron el carácter represivo de la Iglesia católica, quien no solo alentaba la *guerra santa* contra los musulmanes, sino que ahora también torturaba y quemaba a sus propios feligreses a través de la Inquisición, institución que velaba por los intereses del poderío papal.

Esta era de la historia se ha dividido, generalmente, en dos partes: la primera es la Alta Edad Media (del 500 al 1300 aproximadamente), que se caracteriza por la estructura socioeconómica feudal. A mediados del siglo XIV, se desató la peste negra y casi un tercio de la población europea pereció, esto dio paso a un cambio en la conformación de las sociedades. La gente comenzó a concentrarse en las ciudades y se intensificó de manera incipiente el comercio entre pueblos, lo que permitió el desarrollo de la burguesía. La segunda etapa es la Baja Edad Media (1300-1500). A nivel cultural, esta etapa de transición a la Edad Moderna recibe el nombre de Prerrenacimiento.

2› Definición

La literatura medieval es la manifestación cultural y artística que se desarrolló durante la etapa conocida como la Edad Media. Convencionalmente, comprende desde la caída del Imperio romano de Occidente (476 d.n.e.) hasta la toma de la ciudad de Constantinopla por los turcos (1453). Producto de la diseminación del Clasicismo grecolatino, la literatura medieval presenta rezagos de este arte, pero con variaciones que resultan de las transformaciones económico-culturales que la enmarcan: la ascensión de la Iglesia católica y la imposición del feudalismo.

La Edad Media estuvo marcada por la enorme influencia de la religión católica.

3› Características

3.1. TEOCENTRISMO

La hegemonía de la Iglesia católica y el poderío papal en esta etapa de la historia permitió el predominio y la influencia de lo religioso en las diversas manifestaciones artísticas, sobre todo en aquellas obras cultas escritas en latín.

3.2. NACIONALISMO

La literatura medieval –en especial los cantares de gesta– va a ser una expresión del espíritu unitario de los hombres en la conformación de las grandes naciones europeas. Los cantares de cada nación giran justamente en torno a héroes nacionales: Roldán (Francia), Rodrigo Díaz de Vivar (España), entre otros.

3.3. OPOSICIÓN DE TENDENCIAS

Cada una ha predominado en una parte de Edad Media:

- La literatura culta, escrita sobre todo en latín, estuvo compuesta básicamente en abadías y en monasterios, lugares en los que se concentraba el conocimiento de la época. El carácter fue básicamente religioso.
- La literatura popular, creada en lenguas vulgares como francés, italiano, español, y transmitida oralmente por los poetas populares o juglares. El carácter fue básicamente heroico.

3.4. HEGEMONÍA CULTURAL DEL LATÍN

Ya mencionamos que algunos elementos de lo clásico se mantuvieron vigentes en el Medioevo. En ese sentido, el latín fue el idioma de los eruditos y religiosos. No conocerlo era sinónimo de ignorancia.

3.5. DIVERSIDAD TEMÁTICA

Las obras giran en torno a temas religiosos, místicos, alegóricos, amorosos, fantásticos, mitológicos, etc.

3.6. VARIEDAD DE GÉNEROS

En esta etapa encontramos el desarrollo de géneros como la épica, la dramática, la lírica y la narrativa.

4 GÉNEROS

4.1. LA ÉPICA: LOS CANTARES DE GESTA

El motivo central en la mayoría de estas obras es la fe y la exaltación de las Cruzadas, aunque destaca también el elemento pagano debido a toda la mitología acumulada por los distintos pueblos. De estas manifestaciones, nos centraremos en el cantar de gesta y en su gestor, el juglar.

La *juglaría* o condición de juglar nos presenta a un artista popular, iletrado y migratorio, que se ganaba la vida actuando ante un público también iletrado, pero exigente en cuanto a la búsqueda de diversión. Su labor no necesariamente estaba ligada a la literatura –narración de grandes sucesos o exclamación de sentidos versos–, sino también a la música, a las chanzas y a los actos mágicos; además, podía combinar estas expresiones. El arte de la juglaría era, ante todo, el arte de divertir.

El juglar era errante y servía de mensajero, cronista y, en su etapa final, de bufón en las cortes. Hacia el siglo XII casi no había juglares, ya que adquirieron una imagen más degradada. Algunos obtuvieron una vida más burguesa (establecimiento en una corte o ciudad). Este juglar fue el principal difusor de los cantares de gesta, herederos de la epopeya popular clásica, que nos mostraron las famosas hazañas de héroes y de caballeros medievales, algunos de ellos históricos, así como sus proezas y logros para su fama personal y colectiva. Además, se les tomó como símbolo para forjar una identidad de las nacientes naciones europeas.

Trataremos brevemente de algunos de los más importantes.

Dibujos de juglares en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio.

4.1.1. *Cantar de Roldán* (Francia)

Antecedentes

Poema francés basado en hechos históricos cuya tradición abarcó casi tres siglos. Se afirma que esta obra, ya en su versión definitiva, data del siglo XI. Hay varias hipótesis sobre el origen del Roldán y, en general, sobre la épica francesa.

De acuerdo con los datos históricos, el rey Carlomagno ingresó a España para extender su imperio, dándose así ciertas batallas. Entre ellas, la realizada en el desfiladero de Roncesvalles, el 15 de agosto del 778, donde los franceses fueron derrotados y perseguidos por los vascos.

Se habla de la muerte de un soldado llamado *Rolhando*, pero que, con el tiempo, dio paso a la creación de todo un héroe. El poema se inclina hacia la exaltación de las Cruzadas, pues el árabe es asimilado como enemigo.

También hiperboliza un suceso que alcanza ribetes legendarios al convertir una emboscada en una batalla extraordinaria por la inferioridad numérica de los franceses.

Temas: el heroísmo de Roldán y la defensa de la cristiandad.

Personajes

CARLOMAGNO (emperador francés y defensor del cristianismo contra los moros)	
Franceses: • Roldán (héroe) • Oliveros (sabio) • Arzobispo Turpín • Doña Alda (prometida de Roldán) • Terrín (defensor de Roldán)	**Enemigos de los franceses:** • Ganelón (traidor) • Marsil (rey moro de Zaragoza) • Baligán (rey moro del Oriente) • Pinabel (defensor de Canelón)

Resumen

Carlomagno ha estado siete años en España y ha hecho enormes conquistas. Uno de los pocos que no se le ha enfrentado es el moro Marsil, rey de Zaragoza. Este rey consulta a su corte sobre lo que tiene que hacer para no ser vencido por el emperador francés, y se le aconseja que ofrezca su amistad, así como numerosos obsequios. Por ello, envía a un mensajero, Blancardín, para que hable con Carlomagno y le diga que está dispuesto a convertirse al cristianismo si él no invade su reino, y como prueba le envía 20 rehenes. Sin embargo, esto no es otra cosa que una treta. El emperador le cree, pero ignora que en su corte hay un traidor, Ganelón, padrastro del noble Roldán. Este último es sobrino de Carlomagno y destaca por su valentía y gallardía, además, era uno de los doce pares de Francia –título nobiliario importante de la época–. Roldán no creía en las palabras de Blancardín, y así se lo dice a Carlomagno. Ganelón, en cambio, sugiere al rey que crea en el moro. Entonces Roldán, para desairar a su padrastro, lo señala como el perfecto embajador para entrevistarse con Marsil y transmitirle el mensaje de Carlomagno, en el que le asegura dejarle la mitad de Zaragoza si cumple con su palabra, pero si no cumple, lo apresaría y mataría. Ganelón se irrita y promete vengarse, porque sabe que al entregarle la respuesta al rey moro, este podría eliminarlo ahí mismo. Por eso, cuando está frente al rey, le aconseja que otorgue los obsequios prometidos al emperador y, cuando este vaya en retirada, ataque su retaguardia,

la cual había sido designada a Roldán y los doce pares de Francia. De esta forma, si asesinaban a Roldán, no habría otro guerrero como él que pudiera atacar Zaragoza.

Ganelón regresa donde Carlomagno y le entrega un botín enorme, además de la promesa del rey moro de cumplir el pacto. Durante la noche, el emperador tuvo un sueño premonitorio.

Al día siguiente, la retaguardia del ejército francés es atacada por un ejército de 400 000 musulmanes (los franceses solo eran 20 000) cuando pasaba por el desfiladero de Roncesvalles. Roldán y su amigo Oliveros, imagen de fortaleza y de sabiduría en la obra, destacan nítidamente, pero en poco tiempo los doce pares de Francia van cayendo uno a uno. Para el arzobispo Turpín, quien también participaba en la refriega, la batalla es santa; incluso, les promete el cielo a los soldados.

Escenas del *Cantar de Roldán* en un manuscrito iluminado de la Edad Media.

Para ganar la batalla, cada miembro del ejército francés tenía que matar a veinte moros sin sufrir ninguna baja. Roldán se percató de la ventaja del enemigo, pero se resistió a tocar el olifante de marfil, que le entregó Oliveros, para pedir ayuda. Los franceses comienzan a perder hombres valiosos, y después de resistir cuatro asaltos, en el quinto mueren casi todos. Con solo sesenta caballeros, Roldán toca su olifante para que Carlomagno retorne con su ejército. Cuando el emperador lo escucha, Ganelón intenta convencerlo para que no intervenga. Es así como se da cuenta de la traición y lo manda apresar. Mientras tanto, Roldán y sus caballeros continúan la batalla, ahora contra un ejército de más de 50 000 sarracenos, al mando del tío de Marsil, el Califa.

Después de un penoso suplicio, el héroe fallece. Los ángeles bajan para recoger su alma. Carlomagno llega a Roncesvalles y un ángel le dice que continúe con su persecución a los sarracenos y que no les faltará la luz del día (el sol se detiene). El emperador derrota a los sarracenos: ninguno queda vivo. Marsil pide ayuda al rey Baligán del Oriente, quien desembarca en España con todo su ejército. La batalla empieza y comienzan a morir millares de soldados. Los jefes se encuentran: Baligán hiere a Carlomagno, pero este logra matar al rey musulmán. Los franceses persiguen a los sarracenos y el rey Marsil muere de dolor. Carlomagno toma Zaragoza, deja mil hombres para su cuidado, se lleva a la princesa árabe Abraima a Francia –luego ella es bautizada bajo el nombre de Juliana– y retorna para enjuiciar al traidor Ganelón. Al llegar a Aquisgrán, le cuenta a la bella Alda sobre la muerte de su amado Roldán, y esta fallece en el acto.

En concejo, Pinabel, uno de los treinta familiares de Ganelón, desmiente la acusación; Terrin, el único de la corte que apoya al emperador, lucha contra él y lo vence. Pinabel y toda su parentela son ahorcados. La obra culmina cuando el ángel Gabriel ordena a Carlomagno una nueva misión.

4.1.2. Cantar de los Nibelungos (Alemania)

Antecedentes

Se manejan dos hipótesis en torno a su autoría: se habla de un juglar austriaco, así como también de un clérigo de Passau. Los manuscritos más antiguos datan del siglo XIII. El poema está dividido en 34 cantos.

El primer manuscrito que apareció de este poema se encontró en Suiza, en 1755, luego aparecieron otros en el mismo país, y también en Alemania y Austria.

Personajes

SIGFRIDO (héroe de fuerza sobrenatural y príncipe de Xanten)	
A favor del héroe: • Gunter (rey de los burgundos) • Krimilda (hermana de Gunter) • Atila (rey de los hunos) • Hildebrando (héroe germano)	**En contra del héroe:** • Brunilda (reina de Islandia) • Hagen (sirviente de Brunilda)

Resumen

La historia se desarrolla en Worms, a orillas del río Rin. Allí vive Krimilda, reina de Burgundia. Su hermano mayor, Gunter, es el rey burgundo más importante de esos lugares.

Siguiendo el Rin, en Xanten, vive el joven Sigfrido, hijo de Sigmundo. Se cuentan las antiguas proezas del héroe en un país lejano (Noruega), donde mató al terrible dragón Fafner y se bañó con su sangre para hacerse invulnerable, venció a los hijos de Nibelungo, consiguió un gran tesoro que estaba maldito y se apoderó de la espada Balmung, además de un manto que hacía invisible a su portador. Cuando Sigfrido se entera de la belleza de Krimilda, decide tomarla como esposa. Así que parte hacia Worms con una pequeña hueste y permanece allí como huésped. En ese contexto, los hermanos Lúdeger (Sajonia) y Lúdegast (Dinamarca) declaran la guerra a los burgundos, pero estos lograrán vencer a sus adversarios gracias a la ayuda del recién llegado.

Una vez ganada la confianza del rey Gunter, este consiente el matrimonio de su hermana con Sigfrido, pero antes le pide al héroe su ayuda para conquistar a Brunilda, reina de Islandia de impresionante belleza y fortaleza física, que solo se casará con quien la venza en combate.

Cuando llegaron a Islandia, Sigfrido anuncia las intenciones del rey Gunter de ganarse la mano de Brunilda. Ella aceptó la propuesta, pero le recordó que primero el rey debía de vencerla en todas las pruebas, porque de lo contrario pagaría con su vida aquel atrevimiento. Sigfrido le comenta a Gunter que tiene un plan para vencer a la reina: él usaría su capa mágica y se volvería invisible, mientras que el monarca permanecería a su lado haciéndoles creer a todos que es él quien llevaba a cabo las hazañas. Así se hizo. Sigfrido derrotó a Brunilda, y una vez cumplido el pacto, la reina abandona su país y viaja a Worms con su futuro esposo. Pero antes, Sigfrido regresa al país de los Nibelungos para tomar un poco del tesoro que le sirviera de dote.

El héroe Sigfrido se enfrenta y vence a un terrible dragón, luego se baña con su sangre para ser inmune a las armas enemigas.

El mismo día de su arribo a Worms, se realizó el doble matrimonio. Lamentablemente, Brunilda creía que Sigfrido era el vasallo de Gunter, y le apenaba saber que Krimilda estaría casada con un hombre inferior. Pero su esposo le aclaró el malentendido, y le dijo que en realidad se trataba del príncipe de Xanten. Sin embargo, Brunilda se quedó aún con sospechas y no creyó del todo en las palabras de su esposo, así que se retira molesta a su habitación. Gunter va detrás de ella, pero la reina no lo quiere cerca. Gunter no puede consumar el matrimonio con su esposa, que da lucha feroz. Sigfrido, enterado del problema, ingresa a la habitación de los esposos y se envuelve con la capa mágica. Una vez apagadas las antorchas, el héroe interviene para vencer y dejar vulnerable a Brunilda ante un Gunter que finalmente logra su cometido. Pero antes de retirarse, toma de ella un anillo y un cinturón.

Luego, Sigfrido y su esposa parten hacia su reino, en Xanten. Permanecieron ahí durante algunos años, tiempo en el que ella le daría un hijo llamado Gunter, como su tío, así como Brunilda también sería madre de un niño llamado Sigfrido, como el héroe. Debido a que el tema del vasallo casado con la princesa no había sido zanjado del todo para Brunilda, ella creyó que la mejor manera de que Sigfrido le rindiera honores a su esposo era mediante un torneo entre caballeros. Es así como la reina menosprecia al esposo de Krimilda, al decirle que estaba casada con el vasallo de su hermano. Krimilda niega tal afirmación, y le dice que ha sido su esposo y no su hermano quien logró vencerla en dos ocasiones, y para asegurar su palabra le muestra el anillo y el cinturón que Sigfrido le había arrebatado aquella noche.

Brunilda se siente humillada. Primero le recrimina a su esposo el engaño, y este manda llamar a Sigfrido, pues creía que se estaba vanagloriando de su acción. Pero el héroe le confiesa que nunca dijo tal cosa en frente de la reina. Sin embargo, Brunilda le comenta su pesar a Hagen, su sirviente, pues espera que él pueda vengarla.

Mientras tanto, Hagen logra ganarse la confianza de Krimilda, pues a través de engaños logra que esta le revele el único sitio vulnerable de Sigfrido: un pequeño espacio a la altura del corazón, dejado por la cubierta de una hojita de tilo cuando este se bañaba con la sangre del dragón. Y durante el curso de una cacería real, de manera cobarde, Hagen atraviesa con una lanza a Sigfrido y se apodera de la espada Balmung, perteneciente al héroe muerto. Cuando Krimilda se entera de la muerte de su esposo y ve que la herida se encuentra en el preciso lugar del que era vulnerable, descubrió al asesino. Posteriormente, Hagen se adueña del tesoro de los Nibelungos, que luego esconde cerca del río Rin.

Trece años después aparece Atila, el rey de los hunos, para casarse con Krimilda. Ella ve una oportunidad para vengar la muerte de Sigfrido, así que acepta y va al reino de Atila, a quien le da un hijo, Ortlieb. Luego de un tiempo, pide a su esposo que traiga a su corte a Gunter y a sus huestes.

Hagen sospecha de las intenciones de la invitación, pero se dirige junto con Gunter y un ejército de mil guerreros al palacio de Atila. Después de vencer algunos obstáculos, se cruzan con Teodorico, pretendiente de la sobrina de Atila, quien les advierte sobre los deseos de venganza de la reina. Los burgundos le dicen a Teodorico que conocen los designios de Krimilda, pero que seguirán su viaje.

Una vez en el palacio, Krimilda recibe con alegría a su hermano, y muchos creyeron que ya había olvidado a su anterior esposo, pero Hagen se mantiene alerta, pues cree que se trata de una emboscada. Valiéndose de la espada Balmung, colocada en su regazo, Hagen irrita a la reina al señalar públicamente que fue él quien dio muerte a Sigfrido.

A la mañana siguiente, después de la misa, se producen las hostilidades. Krimilda pidió ayuda a Teodorico para vengar a Sigfrido, pero él le dijo que todos estaban sometidos bajo la ley de la hospitalidad y que no podría atacar a nadie que estuviese bajo la protección de Atila. Ante esa negativa, la reina se dirige a Bloedel, hermano de su actual esposo, y le pide lo mismo: él acepta. Pero cuando se dirige al ambiente en el que se encontraban los burgundos y anuncia su deseo de eliminar a Hagen, Dankwart, el hermano del asesino, lo mata. Esto desata la lucha entre hunos y burgundos. Alguien ataca a Dankwart, y en venganza, Hagen mata al hijo de Krimilda y Atila. En eso, entra en escena Teodorico, rey de Verona, quien junto a otro héroe, su maestro de armas Hildebrando, apoyan a Atila contra Hagen. La lucha es sangrienta, y al final terminan muriendo todos los hombres de Teodorico. Sin embargo, en un último encuentro, Teodorico vence a Hagen y luego a Gunter. Ambos son capturados y llevados donde Krimilda. La reina le exige a Hagen que le revele el lugar donde se encontraba el tesoro de los Nibelungos, pero como este se niega a responder, ella le corta la cabeza con la espada Balmung. Luego manda a hacer lo mismo con Gunter. Hildebrando, al observar tanta barbarie, afirma que esa no era la manera de morir de guerreros tan fuertes, y decide asesinar a la reina: la atraviesa con su espada y la descuartiza. El escenario está lleno de sangre y cadáveres por todas partes. Los reyes Teodorico y Atila se sientan y se lamentan por todo.

4.1.3. Beowulf (Inglaterra)

Esta máxima expresión del espíritu heroico se escribe durante la época de la invasión normanda, aproximadamente en el año 1060. Si bien su difusión se produjo sobre todo en Inglaterra, el tema es nórdico, pues no olvidemos que los hechos heroicos transcurren en Dinamarca.

el heroísmo de Beowulf y sus grandes batallas frente a seres sobrenaturales.

HÉROES Y NOBLES	MONSTRUOS
• Beowulf: héroe gauta, rey de Gëatlant, en el territorio de Suecia. • Hrothagar: rey de Dinamarca. • Wiglaf: sobrino de Beowulf.	• Grendel: ogro que acosaba el palacio Heorot, en Dinamarca. • Wokja: ogresa, madre de Grendel.

El fastuoso palacio Heorot es acosado por Grendel, un ogro que mata y devora a los soldados y servidores del rey de Dinamarca, desde hace doce años. Durante todo este tiempo, el rey y sus siervos se ven en la necesidad de abandonar el palacio y dejarlo a la libre disposición del monstruoso ogro.

Terribles historias comienzan a contarse por parte del pueblo y de los habitantes vecinos. Los gautas (pueblo proveniente de Suecia) conocen los atropellos y vejámenes de Grendel; sin embargo, el único que se ofrece a enfrentarse al gigantesco ogro es Beowulf, príncipe gauta, junto con sus hombres. Hrothagar, el rey de Dinamarca, se siente halagado con este generoso ofrecimiento, así que lo agasaja con un espléndido banquete, le promete riquezas si logra sus objetivos y lo despide brindándole sus mejores augurios.

El malvado ogro, que se había alejado por un tiempo del palacio real, retorna esa misma noche, derrumba las puertas de Heorot y asesina y devora a los guerreros. Los alaridos de las víctimas despiertan a Beowulf, que acude junto con otros guerreros, a prestar ayuda. La lucha es furibunda, y destaca la ferocidad de Grendel y la intrepidez de Beowulf, quien finalmente es el vencedor. Al final del enfrentamiento, el ogro no solo pierde la contienda, sino que tiene que desprenderse de un brazo para huir de Beowulf. Ya en su cueva, Grendel se deja morir.

Al día siguiente, el pueblo está alborozado por la victoria de Beowulf. En Heorot, todo es celebración y vivas, pero al caer la noche, otro monstruoso ser llegó para atacarlos: era Wokja, la madre de Grendel, que buscaba vengar a su hijo. La bestia se impone con fuerza y maldad; primero logra matar a Ésker, hombre de confianza de Hrothagar, y luego se marcha llevándose el brazo cercenado de su hijo. Beowulf y un grupo de hombres la siguen, cruzan la pradera y luchan contra alucinantes bestias. Beowulf y Wokja combaten en un recinto submarino, y el héroe, demostrando nuevamente su arrojo, mata a la bestia. Luego, decapita el cadáver de Grendel y retorna a Heorot. Después de anunciar a los pobladores que están fuera de peligro, Beowulf regresa a su tierra.

Beowulf, si bien tuvo amplia difusión durante el Medioevo en el territorio británico, nos presenta una historia escandinava: un héroe que lucha contra monstruos legendarios.

Durante cincuenta años, Beowulf, ahora un anciano, ha gobernado el reino de Gëatlant al suceder a Hyglac, su tío, muerto en una batalla. Muy seguro de sí, el veterano héroe decide vencer a un dragón que desde hace tiempo merodea en las noches, pero esta sería su última aventura. Esta vez surge la figura de la nueva generación: Wiglaf, sobrino del héroe, es quien pide una oportunidad para ayudar. El viejo Beowulf ve en su sobrino la continuación de una estirpe heroica y, lejos de enojarse, acepta su participación.

Un intrépido ladrón entra sigilosamente a la cueva del dragón y roba una hermosa copa, hecha de oro y plata, con incrustaciones de piedras preciosas, que es parte del formidable tesoro que guarda la bestia. El dragón se percata de este hecho, persigue al ladrón hasta su comarca y la destruye completamente, matando también a todos sus habitantes. Es el momento preciso de la aparición del viejo Beowulf, quien decide vengar aquella terrible masacre. Pero como el dragón ha intimidado a los habitantes, ninguno desea acompañar a Beowulf, excepto Wiglaf. Se desata una lucha atroz. A Beowulf le faltan fuerzas en sus huesos y sus músculos están cansados, pero le sobra coraje. Su sobrino se sorprende al ver que su tío termina venciendo al dragón; sin embargo, el héroe está herido de muerte debido a la mordedura envenenada de su adversario.

Antes de morir, le pide a Wiglaf que busque el tesoro del dragón y reconstruya el reino. Le asevera que la sangre que corre por sus venas es igual de heroica que la dejada por sus ancestros en la formación de su reinado. Le pide que haga honor a ella y se desenvuelva como un rey justo y valiente. Luego fallece. Wiglaf recoge el cadáver de su tío y le rinde los honores fúnebres propios de la estirpe de los vikingos. Lo coloca en una balsa pequeña de roble y lo impulsa hacia mar adentro. Luego, a una distancia determinada, Wiglaf arroja una lanza en llamas a la embarcación, lo que simboliza la gloria.

4.2. LA LÍRICA

La principal expresión lírica en el Medioevo es la trovadoresca, que aparece en el sur de Francia, en el territorio conocido como Provenza (por ello, esta tradición es conocida como *poesía provenzal*), aproximadamente en el siglo XII. Trovar es el arte de inventar y crear. Nace el trovador como imitación del juglar, pero, a diferencia de este, que cantaba versos ajenos, el trovador no solo crea los suyos, sino que además dignifica las lenguas romances y les da una métrica especial. Los trovadores buscaban, además, una perfección formal en sus composiciones. Otra diferencia relevante es que los trovadores se dirigían básicamente a una clase cortesana.

4.2.1. Antecedentes

Según los estudios, en la Francia del siglo XI encontramos en la abadía de San Marcial de Limoges una escuela de poetas especializados en lírica religiosa, estos poetas aprendían el arte de hacer tropos (composiciones melódicas); esta práctica inicia la poesía trovadoresca, la cual desarrolló en su origen una temática litúrgica que se extiende con el tiempo en amorosa y en idealización de la mujer.

Trovadores cantando la gloria de las Cruzadoras, grabado de Gustavo Doré

4.2.2. Características y representantes

La poesía trovadoresca es básicamente amorosa. El señor feudal permanecía lejos de su castillo por las constantes guerras, y la esposa se entretenía con los cantos del trovador, dándose inicio a las *cortes de amor*: la idealización de la amada y una relación que se inicia con la contemplación de la mujer, pero donde predomina la jerarquía; el poeta es vasallo de la señora y no puede acceder a ella. Y es así como aparece la *cansó* (canción), composición poética donde se presenta este marcado lirismo de los trovadores y su amor a su señoras o damas (no olvidemos que la dama siempre era una mujer casada, y su esposo, el señor feudal, era representado como el celoso).

Este nuevo tipo de relación (trovador como siervo y dama como señora) inicia la concepción moderna del amor, la cual combina idealismo y pasión. Esta nueva visión influyó mucho en los italianos del *dolce still nuovo* (entre ellos, Dante Alighieri) y sobre todo en Francesco Petrarca. Nombres como Adam de la Halle, Arnaut Daniel, Marcabrú y, en especial, Guilhem de Peitieu –IX duque de Aquitania y considerado como el primer gran trovador que se conoce– han llegado hasta nosotros como representantes de esta tradición.

5› El prerrenacimiento

5.1. Definición y características

Se da este nombre al periodo comprendido entre los siglos XIII y XIV (el *Trecento* y el *Cuatrocento* italianos), durante los cuales se gestó en Italia el movimiento que significó la renovación cultural del mundo europeo y que prefiguró el humanismo. El prerrenacimiento es entendido entonces como una etapa de transición: el paso del Medievalismo feudal al Renacimiento que, a nivel económico, significó la consolidación de la burguesía. Presenta las siguientes características:

5.1.1. Disminución de lo religioso

La Iglesia católica sigue teniendo un fuerte control sobre el pensamiento y la cultura, pero ya los hombres de este periodo tienen nuevas inquietudes, más ligadas a lo científico y a las culturas antiguas.

Retrato de Dante pintado por Sandro Botticelli.

5.1.2. Mayor importancia a lo humano

El hombre comienza a plasmar su pensamiento y sus sentimientos en obras que no necesariamente deben tener como finalidad la moral cristiana. Comienza el proceso gradual de un teocentrismo a un antropocentrismo.

5.1.3. Rescate de los clásicos

Salvo algunos nombres –Platón, Aristóteles o Virgilio, naturalizados más bien desde una concepción teológico-cristiana–, los autores de la tradición grecolatina habían sido olvidados. Sin embargo, en este periodo los clásicos son redescubiertos, admirados y leídos dentro de nuevos aires que traen una visión humanística del conocimiento. Los mejores ejemplos de esta labor son Dante y Petrarca.

5.1.4. Paso de las abadías a las universidades

Hay un traslado en el mundo del conocimiento, de las abadías y monasterios a las universidades: si bien estas universidades fueron inicialmente fundadas por religiosos y tuvieron como finalidad una educación escolástica, con el paso del tiempo aumentó la perspectiva laica, el cientificismo y la erudición clásica y contemporánea. Las primeras universidades son Bolonia (1158), La Sorbona (1200), Oxford (1206), Cambridge (1209), entre otras.

5.1.5. Mayor relevancia de las lenguas vulgares

En este periodo, las grandes obras literarias (la *Divina comedia*, el *Cancionero*, los *Cuentos de Canterbury*, las *Coplas a la muerte de su padre*) van a estar escritas en las nuevas lenguas, como en el italiano, y el inglés, las cuales cobraron prestigio y reconocimiento literario. El latín va a replegarse hacia los trabajos monásticos, filosóficos y científicos.

5.1.6. Temas menos "sacros"

Comienzan a trabajarse temas que no giran necesariamente en torno a lo religioso, sino que son de tipo más humano. Un ejemplo claro es el desarrollo de la poesía amorosa, heredera de la trovadoresca.

Los cambios se iniciaron en Italia y desde allí se extendieron al resto de Europa.

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

5.2. EL DOLCE STILL NUOVO

5.2.1. Contexto

Algo alejado de los conflictos entre el papado y el imperio, el reino de las dos Sicilias fue un importante centro cultural en el que los poetas de la corte, influenciados por los trovadores, hicieron del italiano una lengua literaria y se convirtieron en modelo de los líricos toscanos de los siglos XIII y XIV. Tras la caída de estos reinos de las dos Sicilias (mediados del siglo XIII), el eje de la cultura italiana se trasladó entonces a tierras toscanas (norte de Italia). Surgió entonces una nueva forma de creación poética denominada *dolce still nuovo* (dulce estilo nuevo).

REPRESENTANTES

El primer exponente destacado fue Guittone D'Arezzo, cuya poesía, muy intelectualizada, representó un periodo en el que la obra en verso se caracterizó por la doble complejidad de la forma y el contenido. En la segunda mitad del siglo XIII destaca Guido Guinizelli, cuya poesía puede definirse como una espiritualización cristiana del concepto trovadoresco del amor cortés.

Otra figura importante fue Guido Cavalcanti (entre 1255 y 1300). Su principal contribución fue un análisis psicológico del amor concebido como una pasión; destaca por sus sonetos, baladas y canciones, en los que trata de sus propias experiencias amorosas. Con excepción de Dante, fue el más culto de los *stilnovistas*.

5.2.2. Definición

El *dolce still nuovo* es una escuela poética italiana que se desarrolló entre fines del siglo XIII e inicios del XIV. Heredaron ciertas características de la poesía provenzal trovadoresca, como la búsqueda de perfección formal, la rigurosidad en la métrica, el tono delicado y lírico, la idealización de la mujer, etc. Los *stilnovistas* elevaron el italiano a la condición de lengua poética, alcanzando su más alto nivel en la poesía de Dante Alighieri, su representante más renombrado, aunque otros poetas fueron los que cimentaron sus bases.

La temática de los *stilnovistas* fue básicamente amorosa. Tomaron la representación de la *dama* trazada por los trovadores, pero le insertaron un matiz religioso: fue así como crearon la imagen de la *donna angelicata* (mujer angelical). Dentro de su concepción poética, la mujer –dechado de virtudes espirituales– simboliza la perfección del universo y es quien guía al hombre hacia el camino del bien. Un ejemplo claro es la Beatriz de Dante, quien en la *Divina comedia* es una alegoría de la teología o la fe.

twitter.com/calapenshko

5.3. DANTE ALIGHIERI

5.3.1. Vida

Para entender cabalmente la vida de Dante Alighieri y la implicancia en su obra, debemos recordar que ambas estuvieron marcadas por la lucha por el poder, disputado entre el papa y el emperador de Alemania; esta lucha comenzó años antes y se prolongó hasta su época.

Así, el Imperio alemán se divide en dos campos o facciones: güelfos, o partidarios del papa, y gibelinos, partidarios de lo contrario. Estas luchas facciosas, especie de guerra civil dentro del Imperio, iban a debilitarlo y favorecer momentáneamente la política de los papas de Roma.[1]

1 Instituto de Ciencias y Humanidades. *Historia de la humanidad*. Vol. I. Lima: Editorial Lumbreras, 2007, p. 17.

Estatua de Dante en Florencia, tierra natal del poeta de donde fue desterrado para nunca más volver. Sus restos descansan en la ciudad de Rávena.

Esta disputa se trasladó a Florencia, tierra natal del poeta, donde la mayoría de familias poderosas eran güelfas, es decir, estaban a favor del Papa. La familia de Dante también era güelfa.

Dante Alighieri, hijo de Alighiero de Bellincione, notable de Florencia, y de Bella Degli Abat, nació el 14 de mayo de 1265. Su familia era de condición privilegiada, por lo que el poeta recibió una educación esmerada. Tuvo como maestro a Brunetto Latini, preceptor de pensamiento humanista. En su juventud, luchó contra los gibelinos y participó en las batallas de Caprona (1284) y de Campaldino (1289). Hubo otro hecho que también marcó su vida y obra: el amor por Beatriz, hija de Folco Portinari, vecino del poeta. Dante la vio por primera vez a los nueve años; pasaron nueve años más para contemplar nuevamente a la que en ese momento era una bella adolescente y que llegaría a ser su *donna angelicata*. Sin embargo, ella se casó con el banquero Simone Bardi y falleció a los veinticuatro años. Dante escribió una primera obra donde retrata este profundo amor: *Vita nuova*. Además, decide inmortalizar a Beatriz a través de un poema que llegaría a ser su obra maestra: la *Divina comedia*.

Dante se casó con Gemma Donati, con quien tuvo varios hijos. Fue prior, magistrado y diplomático por Florencia. En esa época se agudiza la crisis. Los güelfos se habían separado en dos bandos: los blancos y los negros. Los primeros, más conservadores; los segundos, más radicales. Dante perteneció a los primeros. Entonces sobrevino lo terrible: en Florencia los negros tomaron el poder y desterraron a sus rivales, entre ellos Dante. El poeta nunca pudo regresar a Florencia; vivió en diferentes lugares, bajo la protección de diversos nobles y amigos. Ya en su madurez, sus obras estuvieron más cercanas a la propuesta gibelina. Finalmente, murió en Rávena, el 14 de septiembre de 1321.

5.3.2. Características de su obra

a. Precursor del humanismo

La época de Dante se caracterizó por ciertos cambios que se fueron consolidando en el campo de las ciencias y las artes: la revaloración de los clásicos grecolatinos y el impulso de las ciencias empíricas trajo como consecuencia una nueva perspectiva del conocimiento, la cual es conocida como humanismo (s. XV) y de la que Dante es uno de sus más excelsos antecedentes.

b. Erudición y conocimiento

Propio de su espíritu humanista, Dante indagó en diferentes campos del conocimiento de su tiempo. Además de su pericia poética, también fue un estudioso en filosofía, teología, moral, gramática, política, astronomía, entre otros. El mejor ejemplo donde muestra esa gran erudición es la *Divina comedia*.

c. Maestría en el manejo de las formas poéticas

Dante, como representante del *Dolce still nuovo*, buscó un perfeccionamiento formal y un refinado manejo de los versos y las estrofas. Sus poemas muestran una consumada delicadeza, musicalidad y mesura en el uso de las figuras.

d. Valoración del italiano como lengua literaria

Al escribir su obra maestra, la *Divina comedia*, en italiano, Dante no solo evidencia que el latín ha dejado de ser la unívoca lengua culta, sino que las llamadas *lenguas vulgares* han ganado un nuevo espacio en el contexto de la erudición medieval. Además, esa defensa del toscano o italiano la realiza en su tratado *De la vulgar elocuencia*.

e. Admiración por los clásicos

Dante fue un adelantado de su tiempo, pues en una época en la que se conocía más de Roma que de Grecia, y donde la filosofía platónica y aristotélica habían sido cristianizadas por trabajo de los escolásticos, Dante exaltó la riqueza de la mitología griega, así como la calidad de sus poetas (un ejemplo claro es Homero, a quien elogia como príncipe de los poetas).

f. Influencia de Aristóteles, Virgilio y Tolomeo

No fueron los únicos que influyeron en su obra, pero sí son los más representativos. Ya dijimos que Dante conoció la obra de Aristóteles a través del crisol de los escolásticos –en especial, de Tomás de Aquino, que también puede ser considerado un maestro del poeta–. Por ello, destaca los temas de la física, política y moral aristotélica; en especial, su reflexión sobre las virtudes y los vicios, la cual influye, por ejemplo, para su clasificación de los pecados en el Infierno.

Sobre Virgilio, Dante lo tomó como modelo de refinamiento, erudición y maestría poética. No en vano fue su *guía* y alegoría de la razón. Además, la representación del Hades virgiliano (y de su separación en Campos Elíseos y Campos Llorosos) fue más decisiva para el poeta florentino que la del Hades homérico.

- Finalmente, en el caso de Tolomeo, Dante adoptó su teoría geocéntrica sobre la ubicación de la Tierra en el universo, la cual se evidencia en la configuración del Paraíso y de sus nueve cielos –representados por planetas, estrellas y satélites– que giran alrededor de un cielo inmóvil.

Dante Alighieri es considerado como el poeta nacional de Italia. Es, sin duda alguna, el escritor más universal de este país, así como para España lo es Cervantes y para Alemania, Goethe, por citar algunos ejemplos.

5.3.3. Obras

Vita nuova (*Vida nueva*)

Es el primer libro escrito por el poeta. Es una especie de autobiografía, pero centrada en el conocimiento de Beatriz, así como del proceso poético-psicológico que sufrió a partir de esta experiencia. Sin embargo, no podemos decir que sea una autobiografía estrictamente, pues los datos sobre su vida, así como sobre su musa, son más bien imprecisos, envueltos en un hálito poético. Por ello es que este libro debe ser leído más como una ficción que como un testimonio fidedigno. Además, las vivencias se intercalan con poemas de Dante y que son producto artístico de estas situaciones. Podemos definir, entonces, esta obra como poético-confesional.

Canzoniere (Cancionero)

Es una colección de poemas, publicada póstumamente. Se desconoce el año de su composición. Contiene poemas juveniles de carácter alegórico en los que se exalta la filosofía bajo la apariencia de una venerable protectora; algunos son didácticos, en los que el poeta pone de relieve la rectitud, la nobleza, la gracia, la liberalidad. Hay otros llenos de musicalidad; varios, en cambio, son marcadamente académicos.

Beatriz Portinari fue una noble florentina que inspiró a Dante para la consecución de su obra maestra. Obra de Rossetti, *Beata Beatrix*.

Convivio

Es su segunda obra escrita. Aquí, Dante presenta toda su erudición. El término *convivio* significa 'convite', motivo por el cual el título es metafórico: alude a una especie de banquete intelectual en el que van a participar los lectores. El libro es de carácter filosófico –Dante lo menciona así, aunque también emplea en ciertos pasajes el término *Comentarios*–, pues hay una reflexión sobre ciertas ideas de los más representativos filósofos, desde los griegos hasta los escolásticos. Sin embargo, en este libro –dividido en cuatro tratados y que incluye tres canciones o poemas– también hay profundas reflexiones sobre temas morales, amorosos, sociales, etc.

De vulgari eloquentia (De la vulgar elocuencia)

En este libro, Dante nos presenta las características de las lenguas occidentales, sobre todo las neolatinas, de sus defectos y virtudes, y en particular del italiano, aunque hay que considerar que al inicio de la obra se destaca el latín vulgar como la más noble de las lenguas. Además, se discute sobre las lenguas desde el inicio de los tiempos y de cómo llegan hasta Europa el nórdico, el latín y el griego, de los que derivan todas las lenguas del Viejo Continente. Sobre el italiano, se centra en la descripción de sus diversos dialectos, de su belleza y armonía, pero también de su aspereza y prosaísmo. Todo esto en relación con los alcances a los que han llegado los poetas italianos, entre los que se incluye. Este libro nos presenta al poeta florentino como precursor de los estudios lingüísticos y de las variaciones dialectales, pero sin olvidar un evidente matiz religioso.

De monarchia (De la monarquía)

Es un texto de carácter político. Aquí, Dante reflexiona acerca del imperio temporal, es decir, la monarquía, la cual debe ser única para todos los pueblos europeos (visión universalista) y debe buscar ante todo la paz y la armonía. En ese sentido, el emperador tiene que ser el más justo de todos los hombres. Basándose en diferentes intelectuales del mundo antiguo y medieval –pero en especial en Aristóteles y su obra *Política*–, Dante nos presenta las dos monarquías: la temporal o de los hombres, y la intemporal o de Dios. Reflexiona sobre si el emperador debe depender de lo divino teniendo como intermediario un vicario o ministro de Dios (el papa), o directamente.

Se inclina por lo segundo y afirma que el poder temporal y el intemporal no deben ser confundidos, pues cada uno tiene su propio fundamento (de la Iglesia, Jesucristo; del Imperio, el derecho humano). Esta perspectiva atentaba contra los intereses económicos de la Iglesia, motivo por el cual Dante fue excomulgado durante siglos. En este libro, ya hay una clara perspectiva gibelina.

5.4. *DIVINA COMEDIA*

Es la obra maestra de Dante. Escribirla le tomó aproximadamente quince años. En ella, resume no solo su erudición y calidad poética, sino también su preocupación política y moral como hombre de su tiempo, su fervor religioso y su profundo amor a Beatriz Portinari, a quien representa en esta obra como alegoría de la perfección y la fe.

La génesis de esta obra es peculiar: si bien fue escrita íntegramente durante su destierro, las primeras ideas para su concepción datan de su juventud. Vemos aquí la perspectiva de escribir una futura obra que sea superior que la *Vita nuova* en cuanto al tratamiento del amor a Beatriz, y se preparó para ello durante muchos años. El resultado fue una obra que superó a cuanto poema se ha escrito en torno al amor de un hombre a una mujer: la *Divina comedia*.

Pero la *Divina comedia* no es solo un poema amoroso: en ella está impreso el conflicto político que se vivía en torno a la lucha entre el papado y el Imperio alemán por el poder. Asume una posición más próxima a los gibelinos. En el Infierno encontramos papas y cardenales castigados por sus pecados. Esto le valió a Dante ser excomulgado. Sin embargo, él estaba más interesado en un libro en el que los hombres de su tiempo, a través de alegorías –de uso tan difundido en el Medioevo–, observen sus propios defectos y busquen un cambio en aras de la paz, la armonía y la comunión con Dios. En ese sentido, este libro tiene también claras intenciones morales y teológicas.

Finalmente, la *Divina comedia* es una síntesis del pensamiento de una época: el Medioevo, con su filosofía, su ciencia y su arte, pero también con su fe, sus leyendas y sus pasiones. Por ello, es incluida dentro de un periodo de prerrenacimiento, pues para logar sintetizar el pensamiento de una época, sin duda ha tenido que tomar un distanciamiento de esta y realizar un balance.

El título: Dante tituló su obra simplemente con el nombre de *Comedia*. El motivo: la oposición tradicional que existía entre lo trágico y lo cómico. En el Medioevo, hubo una extensión semántica para ambos términos: una obra trágica es, en general, aquella de tema y personajes solemnes y alturados, de inicio tranquilo y desenlace funesto, y debía estar escrita en latín. En ella predomina la homogeneidad. En cambio, en la obra cómica destaca sobre todo lo heterogéneo, tanto de personajes como de situaciones, así como el estar escrita en lengua vulgar y el paso de situaciones complejas a un desenlace feliz. A partir de estas características, entre otras, entendemos por qué Dante tituló a su obra *Comedia*:

a. personajes diversos (pecadores, virtuosos, monstruos, seres angelicales, etc.)
b. lengua vulgar (italiano)
c. inicio complicado (paso por el Infierno y el Purgatorio)
d. desenlace feliz (llegada al Paraíso, encuentro con Beatriz y visión de la Rosa Mística)

Según los estudios, quien denominó "divina" la obra de Dante fue el escritor y admirador del poeta florentino, Giovanni Boccaccio, quien leía desde el púlpito a sus feligreses fragmentos de la *Comedia*, asustándolos con pasajes del Infierno y ya en la edición de 1555 aparece por primera vez el título *Divina comedia*, el cual se ha mantenido hasta la actualidad.

El barquero Caronte debía conducir las almas de los pecadores por las aguas del río Aqueronte hasta el Infierno. Grabado de Gustavo Doré.

5.4.1. Características formales

a. Epopeya religiosa

No es la *Divina comedia* una epopeya clásica, como la *Ilíada* o la *Eneida*, sino más bien es producto de una ideología y estética diferentes. Sin embargo, hay ciertas características que la relacionan con la épica grecolatina, como por ejemplo el carácter narrativo, el uso de comparaciones y símiles, los elementos fantásticos, los seres mitológicos, el tono solemne, entre otros. Por tanto, es una epopeya de ideología cristiana.

b. Composición en dialecto toscano

El toscano fue la base del futuro italiano. No olvidemos que ya en *De vulgari eloquentia* Dante había destacado las bondades poéticas del incipiente italiano, y en general de las lenguas vulgares. Como representante del *Dolce still nuovo*, hubo una inclinación por emplear esta lengua, aunque sin olvidar el latín, el cual aún era considerado como sinónimo de erudición y de nobleza.

c. Narrador-protagonista

El personaje principal relata sus propias peripecias. Por ello, predomina la narración en primera persona.

d. División en tres partes

Comprende Infierno, Purgatorio y Paraíso, cada uno conformado por treinta y tres cantos, más uno que se incluye como una especie de introducción. Tenemos en total cien cantos.

e. Utilización de tercetos endecasílabos con rima encadenada

Los aproximadamente catorce mil versos que conforman la *Divina comedia* son endecasílabos (verso tradicional de la lírica italiana), distribuidos en *tercetos* –estrofa creada por Dante, de tres versos cada una– y que presentan rima consonante encadenada. Para una mejor ejemplificación, presentaremos algunos versos en el original italiano para observar los aspectos de la versificación y de la rima, y luego su traducción en prosa:

Nel mezzo del cammin di nostra ***vita***
mi ritrovai per una selva osc***ura***
ché la dirrita via era amar***rita***
Ahi quanto a dir qual era é cosa d***ura***
esta selva selvaggia e aspra e f***orte***,
che nel pensier rinova la pa***ura***![2]

(Los resaltados son nuestros)

En los versos en italiano, observamos la rima consonante, donde el primer verso rima con el tercero, el segundo con el cuarto y el sexto, y así sucesivamente. Todos ellos –y los siguientes– son endecasílabos.

1. Simetría perfecta

La estructura de la *Divina comedia* nos muestra el enorme trabajo del poeta para crear esta obra. Las partes, la cantidad de cantos, la homogeneidad en la métrica, el número de círculos, pisos y cielos, las alegorías, entre otros, nos muestran que en este poema nada hay suelto, y que cada elemento cumple un rol fundamental en la concepción y en el mundo representado del poema.

2. Cada parte concluye con la palabra *estrellas*

Este detalle nos sirve para mencionar el profundo conocimiento que Dante tenía de la cosmología de su tiempo y, en particular, de los avances de Aristóteles sobre este campo. Asimismo, aprovecha la teoría geocéntrica de Tolomeo sobre la distribución de la tierra –y demás planetas y estrellas– en el universo:

En ese sentido, el empleo del término estrellas al final de cada parte no es gratuito, sino que se relaciona con la lectura que hace el poeta de los avances de su tiempo en el campo de la cosmología, vinculados con su perspectiva teológico-moral.

3. En el plan de la obra hay un fuerte simbolismo relacionado con las constantes numéricas

Tres, siete, nueve y diez. Esta constante numérica es muestra del conocimiento del poeta en el campo de la teología cristiana, así como de la numerología y la cabalística. Anotemos algunas precisiones como ejemplos:

Tres (3) → tres partes, tercetos, tres mundos de ultratumba (Santísima Trinidad)
Siete (7) → siete cornisas del Purgatorio (siete pecados capitales y siete virtudes teologales)
Nueve (9) → nueve círculos del Infierno, nueve pisos del Purgatorio y nueve cielos del Paraíso
Diez (10) → hay cien cantos, el cual es múltiplo de diez, numero perfecto (diez mandamientos)

4. Las constantes referencias mitológicas anuncian el Renacimiento

La *Divina comedia* es una mezcla de elementos cristianos y paganos; sobre lo segundo, debemos destacar la enorme cantidad de referencias a la mitología grecolatina, así como a personajes históricos, lo cual es una anticipación del espíritu renacentista de rescate de los clásicos. Incluso, en el poema hay también una profunda influencia de la tradición musulmana, del Corán y los filósofos árabes, como han señalado ciertos investigadores.[3]

2 ALIGHIERI, Dante. *La divina comedia*. México D. F.: Editora Nacional, 1962. Edición bilingüe (2 tomos), p. 1.

3 Puede revisarse, entre otros, el libro de Asín Palacios: Dante y el Islam. Madrid: Editorial Voluntad, 1927.

Uso de alegorías

En la *Divina comedia* hay una cantidad enorme de alegorías.

ALEGORÍAS MÁS REPRESENTATIVAS	
– **La selva oscura** el pecado	– **La pantera** la lujuria
– **Dante** el alma humana caída en el pecado	– **Virgilio** la razón, la filosofía y el amor terreno
– **El león** la soberbia	– **Beatriz** la fe, la teología y el amor divino
– **La loba** la avaricia	– **La Rosa Mística** Dios

Elementos escatológicos

La escatología es el conjunto de creencias y doctrinas referentes a la vida de ultratumba. En ese sentido, hay en este poema un predomino de la teología cristiana acerca de las creencias sobre la vida después de la muerte, y sus características. Sin embargo, también mencionamos la influencia de la cultura musulmana sobre el mundo de ultratumba.

Lo escatológico en la *Divina comedia* no es entonces exclusivo de la cosmovisión cristiana.

5.4.2. Temas

Principal

En una carta que Dante Alighieri le dirige a su protector y amigo Cangrande de la Scala, le dice que su poema puede ser entendido en cuatro sentidos: literal, alegórico, moral y anagógico.[4] Veremos los dos primeros: en sentido literal, el tema de la *Divina comedia* es el viaje del poeta por los mundos de ultratumba: Infierno, Purgatorio y Paraíso; en sentido alegórico, este viaje es entendido como la purificación del alma en su búsqueda de la perfección espiritual, es decir, de su comunión con Dios.

Secundarios

- El pecado, representado en Dante, así como en todos aquellos que están sufriendo los castigos divinos, ya sea en el Infierno (pecadores) o en el Purgatorio (arrepentidos).
- El aprendizaje, por el que pasa Dante, y que se manifiesta sobre todo en dos ámbitos: de la razón (a través del romano Virgilio) y de la fe (a través de Beatriz).
- La fe. A pesar de la diversidad de influencias, la *Divina comedia* tiene un eje cristiano, y en ese sentido hay una intención moral de que, a través de las peripecias del poeta, se busque mostrar el camino hacia Dios a través de la fe, encarnada en Beatriz.
- El amor, sentimiento de Dante hacia Beatriz, aunque no apasionado, sino espiritual y purificado por la teología cristiana.
- La degradación humana, la cual se manifiesta en los vicios y pecados en los que caen los hombres, incluso el mismo poeta.

4 La anagogía es el sentido místico de la Sagrada Escritura, encaminado a dar idea de la bienaventuranza eterna.

5.4.3. Personajes

PRINCIPALES	• Dante: el hombre pecador • Virgilio: su guía, alegoría de la razón • Beatriz: *la donna angelicata*, alegoría de la fe	
SECUNDARIOS	**En el Infierno** (9 círculos)	1.° Poetas: Homero, Horacio, Ovidio y Lucano. 2.° Minos (rey de Creta, distribuye a los pecadores), Aquiles, Paris, Cleopatra, Francesca di Rimini (hija de un amigo del poeta). 3.° Cancerbero (guardián), Ciacco (compatriota del poeta). 4.° Clérigos, papas, cardenales, Filipo Argente (se opuso al retorno de Dante a Florencia). 5.° Las Erinnias, Farinata (jefe gibelino) y Cavalcanti (padre de Guido, amigo de Dante y también poeta). 6.° El papa Anastasio. 7.° Los centauros (destaca Quirón), el Minotauro, Alejandro y Dionisio (tiranos), las arpías, Pedro de Viñas (canciller de Federico II), Bruno Latini (maestro del poeta). 8.° Mahoma (musulmanes), fray Dolcino (sectario), Diómedes y Ulises (héroes griegos). 9.° El conde Ugolino (carcome la calavera de sus amigos), Bruto, Casio y Judas (los últimos tres son devorados por Lucifer).
	En el Purgatorio (2 rellanos y 7 pisos o cornisas)	1.° Catón de Utica (político romano, guardián del Purgatorio) 1.er rellano: Belagua (perezoso) 2.° rellano: Sordelo (mantuano) y Malaspina (compatriota de Dante) 1.° Humberto (conde de Santa Flor). 2.° Sapia (dama principal de Siena). 3.° Los perezosos (llega la noche). 4.° Abad de San Cenón. 5.° El papa Adriano V y el poeta Estacio. 6.° El poeta Bonayunta. 7.° El poeta Guido Guinicelli
	En el Paraíso (9 cielos) encuentro con Beatriz	1.° La joven Picarda Donati. 2.° Emperador Justiniano. 3.° Carlos Martel (amigo). 4.° Santo Tomás de Aquino, Santo Domingo y San Buenaventura. 5.° Cacciagüida (abuelo de Dante), Carlomagno y Roldán. 6.° Un águila (ave de Júpiter) que le habla al poeta. 7.° San Pedro Damián y San Benito. 8.° Aparición de los ángeles y de San Pedro. 9.° La Virgen María y San Bernardo.

5.4.4. Resumen

El Infierno

Dante aparece perdido en una selva oscura. Ve una luz y quiere avanzar, pero se lo impiden tres fieras: una pantera, un león y una loba. El poeta teme. Aparece Virgilio, quien sería su guía por aquellos lugares de ultratumba. Virgilio cuenta que Beatriz le había pedido que lo ayude y conduzca. Eso agrada mucho a Dante.

Los dos poetas llegan a la entrada del Infierno, que tiene la forma de un cono invertido, donde leen un letrero que dice: "¡Oh vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza!". Además de un vestíbulo donde eran castigados con terribles aguijonazos de insectos los indiferentes, el Infierno se componía de nueve círculos, cada uno más terrible que el otro a medida que se iba descendiendo.

A lo largo de los círculos del Infierno, Dante se iría compadeciendo de las almas que sufrían toda serie de tormentos por la eternidad, como se puede apreciar en este grabado de Gustavo Doré.

Llegan al río Aqueronte, donde se encuentran con el barquero Caronte, que inicialmente se niega a transportarlos hasta el Infierno porque Dante estaba vivo. Finalmente, cede por intervención de Virgilio.

Luego de cruzar el Aqueronte, Dante se despierta y desciende al primer círculo, llamado *Limbo* (allí se encuentran las almas virtuosas e inocentes que no conocieron la fe ni se bautizaron). A este círculo pertenecía Virgilio, y entre otros destacan Homero, Horacio, Ovidio, los estoicos, Platón, Sócrates, Heráclito, Electra, Héctor, etc.

Continúan por el segundo círculo: el de los lujuriosos. En la entrada está Minos, el juez del Infierno. Él envía a las almas pecadoras a su respectivo círculo. Allí encuentra a Cleopatra, Helena, Aquiles, París, entre otros. Finalmente, se encuentra con Francesca de Rimini y Paolo Malatesta, quienes le cuentan su trágica historia de amor. Dante cae desvanecido.

Después llegan al tercer círculo, donde se castiga a los glotones, los cuales están metidos en el fango bajo una intensa lluvia y son atormentados por los ladridos de Cerbero, el infernal perro de tres cabezas. Entre los glotones, reconoce a Ciacco, con quien habla de las discordias en Flo[illegible].

Más adelante, llegan al cuarto círculo, donde son castigados los pródigos y avaros, quienes se chocan entre sí para siempre y gritándose ¡¿por qué guardaste?, ¿por qué derrochaste?! Siguen avanzando hasta la laguna Estigia, donde almas desnudas se golpean con las manos, cabeza, pecho y pies; se arrancaban la carne a pedazos con los dientes: eran los iracundos.

Los poetas avanzan al quinto círculo, donde padecen los coléricos y perezosos. Cruzan la laguna Estigia en la barca de Flegias y llegan a la ciudad de Dite. Los demonios deciden cerrar las puertas de la ciudad. Luego, aparecen las horribles Erinnias y amenazan a los poetas. Acude en su ayuda un ángel, quien logra abrir las puertas de la ciudad para que ellos continúen con su recorrido.

Llegan al sexto círculo de los herejes. Dante, al ver que algunos sepulcros tienen las tapaderas abiertas, pregunta dónde están las almas. Aparece Farinata (jefe de los gibelinos) de una tumba abierta y les habla sobre el destierro que había sufrido la familia de Dante. Siguen por aquella terrible ciudad que tenía una hediondez insoportable y llegan al séptimo círculo donde estaban condenados los violentos contra Dios, contra el prójimo y contra sí mismos. Se internaron en el primer recinto. En la cima, se encuentra el guarda de este lugar, el Minotauro. Después, llegan a un río de sangre, el Flegetón, en el cual hierven las personas que hicieron daño a sus semejantes. Corrían en fila centauros armados de saetas que, al ver a los poetas, se detuvieron: estos fueron Neso, Quirón y Folo. Luego, Quirón manda a Neso a que pasee en su grupa a Dante por el río. En su traslado, vieron a Alejandro y a Dionisio, tiranos que habían hecho sufrir a Sicilia. En este río de sangre existía un fondo cada vez más profundo: allí se encontraba Atila. Llegan al lugar donde son atormentados los violentos contra sí mismos, los suicidas, que son transformados en árboles a los que cada cierto tiempo les cortaban las ramas para provocarles horribles dolores. Pero estas ramas después crecían para ser nuevamente podadas. Siguen avanzando hasta el tercer recinto de séptimo círculo, un arenal donde unas almas lloraban miserablemente bajo una lluvia de bolas de fuego. Eran los violentos contra Dios, la naturaleza y la sociedad. Dante encuentra a su maestro Brunetto Latini, que le predice su destierro de Florencia.

El octavo círculo, el de los fraudulentos, está dividido en diez fosas y vigilado por el gigante Gerión: en la primera fosa se encuentran los rufianes y seductores; en la segunda, los adúlteros y cortesanos; en la tercera, los simoníacos; en la cuarta, los adivinos y hechiceros; en la quinta, los que traficaron con cargos públicos; en la sexta, los hipócritas; en la séptima, los ladrones; en la octava, los que aconsejan al mal; en la novena, los escandalosos y cismáticos; y en la décima, los falsarios, los alquimistas, los simuladores y los falsificadores de monedas.

Ya en el último círculo del Infierno, en el noveno, se encuentran los traidores. Este círculo está dividido en cuatro partes: Caína, donde están los que traicionaron a sus parientes; Antenora, a su patria; Ptolomea, a sus amigos y huéspedes; Judea, a sus bienhechores. Aparece Lucifer devorando a los mayores traidores: Casio, Bruto y Judas.

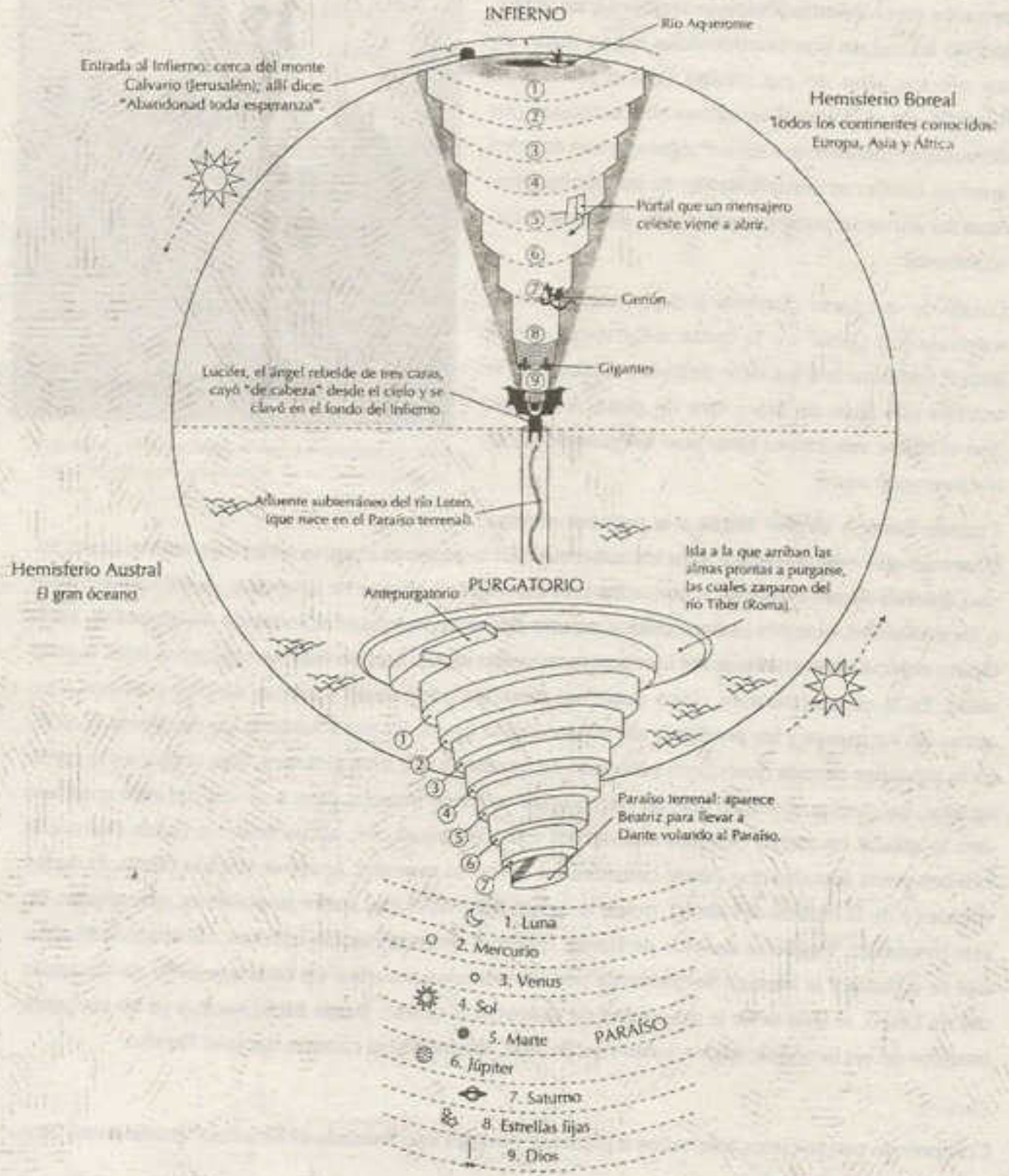
Purgatorio

El Purgatorio, descrito como una montaña custodiada por Catón de Utica[5], está dividido en nueve partes. La primera es el Antepurgatorio, separado a su vez en dos rellanos donde se encuentran los negligentes (en el primero, están los negligentes que se olvidaron de arrepentirse y, en el segundo, los que se arrepintieron a última hora). Le siguen siete cornisas donde se purgan los siete pecados capitales. A medida que se va subiendo, los castigos van disminuyendo.

5 Político romano que se suicidó (Roma, 95 - Utica, 46 a.n.e.).

Estructura de la *Divina comedia* de Dante Alighieri*

Concepción dantesca (1300 d. n. e.)



* Esquema: según la versión de Ediciones Cátedra, 9.ª edición, Madrid, 2005. (Edición de Giorgio Petrocchi, traducción y notas de Luis Martínez Merlo). Adaptación del diseño de Martín Cristal.

Encima de la última cornisa se halla el Paraíso Terrenal. A diferencia del trato moral que se da a los pecados en el Infierno (visión aristotélica), en el Purgatorio las culpas son consideradas no en razón de sus efectos, sino de sus causas (visión platónica). Además, en el Infierno, las almas son acosadas por demonios, mientras que en el Purgatorio son ángeles quienes cuidan el cumplimiento de las penitencias. Aquí las almas se purifican y después pasan al Paraíso terrenal.

En el Purgatorio, son los ángeles quienes cuidan que las almas cumplan su penitencia. En la imagen, grabado de Gustavo Doré.

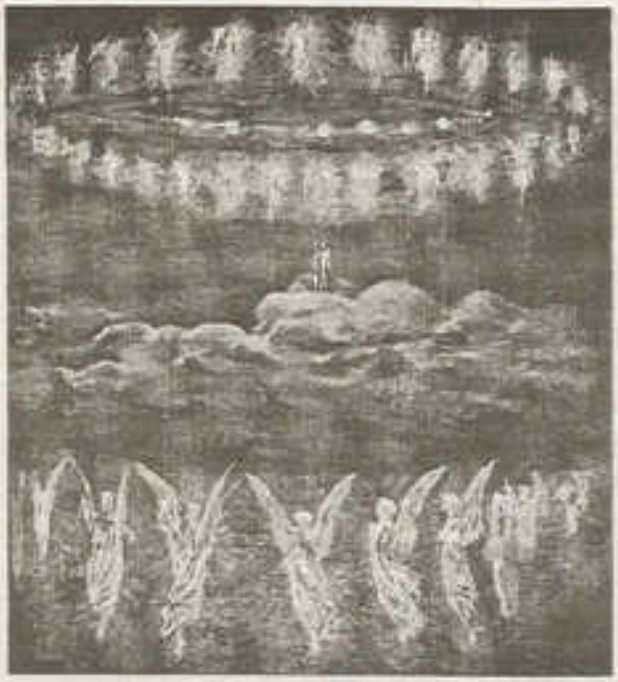
Luego de quedarse dormido y despertar, Dante es marcado por Lucía[6] en la frente siete veces con la letra P (referencia a los siete pecados capitales) y le entrega una llave de oro y otra de plata. A medida que el héroe avanza por cada piso del purgatorio, se iría borrando una P.

Cuando Dante y Virgilio llegan a la primera cornisa, observan que está reservada para los soberbios. En la segunda cornisa, se encuentran los envidiosos, quienes tienen cosidos los párpados con alambres. Se dirigen a la tercera, donde contemplan a los iracundos, quienes están sumidos en una absoluta oscuridad entonando el *Agnus Dei*. En la cuarta cornisa se encuentran los indolentes, aquellas almas que en vida sucumbieron ante la ociosidad. En la cornisa número cinco observan tendidos boca abajo y atados de pies y manos a las almas de los avaros y los pródigos; allí reconocen la figura del papa Adriano V y del poeta Estacio. En la siguiente cornisa descubren sufriendo de hambre y sed a los glotones. Más arriba, en la cornisa siete, los poetas observan que un viento aviva un fuego intenso, pero a su vez, del lado contrario otro lo aplaca; en medio de estos dos vientos están los lujuriosos; allí reconoce a Guido Guinicelli, célebre poeta toscano que Dante consideraba como su maestro. Aparece Matilde (símbolo de las virtudes y de la belleza del alma), quien le aclara algunas dudas sobre su posterior peregrinaje. En este momento, Virgilio se despide de Dante, quien se dirige al Paraíso terrenal. Allí aparece Beatriz; ella ve a Dante y le increpa tiernamente por sus pecados pasados. Le dice que beba de las aguas del río Leteo, el cual tiene la propiedad de provocar el olvido. Dante así lo hace, y ya no recuerda ninguno de los pecados. Ahora, junto con Beatriz, emprende el camino hacia el Paraíso.

Paraíso

Comprende nueve cielos asignados a planetas y un décimo llamado el Empíreo, donde mora Dios y su jerarquía principal.

6 En la obra, Alighieri atribuye a Santa Lucía el papel de gracia iluminadora.



En el Paraíso, será Beatriz quien guíe a Dante en el resto de su impresionante viaje. En la imagen, grabado de Gustavo Doré.

En el primer cielo (Luna), encuentra a aquellas personas que faltaron a sus votos de castidad. En el segundo (Mercurio), se encuentran aquellos que amaron la gloria humana. Aquí Dante reconoce al emperador romano Justiniano. En el tercero (Venus), Dante encuentra a los filántropos, aquellos que habían amado y beneficiado con sus acciones a la humanidad entera sin hacer distinciones.

Conforme van ascendiendo, la figura de Beatriz adquiere una brillantez cada vez más intensa. En el cuarto cielo (Sol), Dante reconoce a Santo Tomás de Aquino, quien le habla de San Francisco de Asís y de la creación de órdenes religiosas (franciscanas y dominicanas, pero critica a esta última por considerarla codiciosa), y antes de partir logra ver el espíritu del rey Salomón.

Cuando llega al quinto cielo (Marte), Dante encuentra a los que han combatido por la religión. El resplandor de estos mártires de la fe forma cruces luminosas que en su conjunto dan la apariencia de un águila celestial. En el sexto (Júpiter), Dante conoce a los gobernantes justos. Entre los gobernantes que se encuentran como luces están Trajano, Guillermo II, el rey David, Constantino, entre otros. En el séptimo cielo (Saturno), se encuentran los espíritus contemplativos. Aparece una escalera de color de oro por la cual descienden resplandores.

En el octavo cielo, llamado estrellado, Beatriz le dice a Dante que están frente a la Rosa Mística y los lirios (María y los bienaventurados). También Dante será examinado, a pedido de Beatriz, por San Pedro, el apóstol Santiago y San Juan sobre la fe. Al finalizar, Dante hará preguntas a Adán sobre el tiempo en que se creó la Tierra y la primera lengua que habló el hombre.

En el noveno cielo, o Cristalino, San Pedro nombra las infamias de los malos predicadores y encomienda a Dante revelar todo ello. Beatriz lamenta los vicios humanos y el desorden general por falta de gobierno. Luego Dante observa una luz suprema que no puede soportar: Beatriz explica que son los coros angélicos.

Dante es enceguecido por una luz y al recuperar la visión contempla ahora todo el Paraíso como un río de luz que se extiende formando una inmensa figura circular que es una rosa de luz y fuego en la que hay gradaciones. Desaparece Beatriz y San Bernardo ocupa su lugar e invita a Dante a contemplar a la Virgen María. Gracias a esa luz puede ver de forma fugaz a Dios y el amor del universo que hace que todo se mueva.

▸▸ DIVINA COMEDIA

(fragmento)

Yo he visto, al romper el día, la parte oriental sonrosada por completo, el resto del cielo inundado de una dulce serenidad y la faz del sol naciente cubierta de sombras, de tal forma que a través de los vapores que amortiguaban su esplendor; podía el ojo contemplarla por espacio de largo tiempo; asimismo, entre una nube de flores salidas de manos angelicales y que se desmayaba sobre el carro y su alrededor, se me apareció una dama con corona de oliva sobre un blanco velo, cubierta de un manto verde y adornada con el color de una vivísima llama. Mi espíritu, que desde hacía tiempo no se sentía abatido, temblando de estupor en su presencia, sin que mis ojos llegaran a reconocerla, sintió no obstante el gran poder que ejerce el antiguo amor, por la oculta influencia que de ella emanaba.

Al herir mis ojos la alta virtud que me había avasallado antes de que yo saliera de la infancia, me volví hacia la izquierda, con el respeto que impulsa al hijo hacia su madre cuando tiene miedo o está afligido, y dije a Virgilio:

–No corre por mis venas ni una gota de sangre que no esté temblando; reconozco las señales de la antigua llama.

Pero Virgilio nos había privado ya de su compañía; Virgilio, el padre dulcísimo; Virgilio, el que había sido enviado por aquella para mi salvación. Ni siquiera todo lo perdido por la antigua madre pudo impedir que mis mejillas quedaran bañadas por el llanto.

–¡Dante, no llores aún; no llores por la marcha de Virgilio, pues otra herida ha de provocar tu llanto!

Como el almirante que, de popa a proa examina la gente que ocupa los otros buques y la exhorta para su buen comportamiento, así sobre el borde izquierdo del carro vi, al volverme al oír mi nombre, consignado aquí por necesidad, a la dama que antes se me había aparecido hacia mí. Aunque el velo que descendía por su cabeza, rodeado por las hojas de Minerva, no permitía distinguir sus facciones, permaneció en su actitud regia y altiva como aquel que, en la conversación, reserva las más calurosas palabras para el final:

–Mírame bien, soy yo; soy realmente Beatriz. ¿Cómo te has dignado subir a este monte? ¿No sabías que el hombre se siente aquí dichoso?

Mis ojos se inclinaron entonces hacia las claras ondas, mas al verme reflejado en ellas los dirigí hacia las hierbas, tanta vergüenza abatió mi frente. Beatriz me pareció tan terrible como una madre irritada con su hijo, porque el sabor de la piedad acerba amarga. Guardó ella silencio y en este espacio de tiempo los ángeles se pusieron a cantar de improviso: "*in te domine speravi*", aunque no pasaron de "*pedes meos*".[7]

5.5. FRANCESCO PETRARCA

5.5.1. Vida

Nació en Arezzo, el 20 de julio de 1304. Fue hijo de un notario que fue desterrado –perteneció al mismo grupo político de Dante– y que se estableció con su familia en la ciudad francesa de Avignon, sede de la corte papal. Viajó por distintos lugares de Europa y se nutrió del pensamiento humanista de la época.

En un principio, su vida estuvo dedicada a la bohemia, pero esta cambió con la muerte de su padre, por lo que retornó a Arezzo para encargarse de los negocios. En 1327, conoció a una dama llamada Laura de Noves en la iglesia de Santa Clara.

7 ALIGHIERI, Dante. *Divina comedia*. Barcelona: Bruguera, 1968, pp. 281-284.

Esta experiencia marcó su vida y obra. Abandonó completamente la vida bohemia y tomó las órdenes menores. Comenzó a estudiar a los clásicos y los padres de la Iglesia. Investigó sobre todo el pensamiento latino y los escritos de Agustín de Hipona. Como embajador del papa Clemente VI, se enteró en Parma (1348) de la muerte de Laura a causa de la peste negra. En un viaje a Florencia, se entrevistó con Giovanni Bocaccio, quien llegó a ser su amigo. Petrarca nunca se casó, sin embargo, tuvo dos hijos. Murió en 1374.

Francesco Petrarca es considerado Padre del humanismo.

5.5.2. Características de su obra

- Carácter humanista. Petrarca es símbolo del hombre entregado al conocimiento.
- Erudición y enciclopedismo. La obra de Petrarca, como la de Dante, es de una gran cultura en diferentes manifestaciones del pensamiento.
- Predilección por los modelos romanos. Profunda influencia clásica y, en especial, de Virgilio.
- Expresión teológica. Las referencias clásicas en su obra están supeditadas a su religiosidad.
- Profundo lirismo, sobre todo en sus poesías en lengua vulgar o rimas.
- Musicalidad, eufonía, delicadeza y armonía en sus versos.
- Maestría en el manejo de metros y de estrofas por su dominio de la versificación.
- Revaloración del latín. Petrarca, a diferencia de Dante –quien exalta la belleza e importancia del toscano–, retoma el modelo romano y, en especial, el manejo de la lengua latina.
- Nacionalismo. En su *De monarchia*, Dante ensalza el carácter universal de la que debía ser la nueva cultura europea; en cambio, Petrarca manifiesta que Italia, heredera de la antigua Roma, debe ser guía de la nueva Europa.
- Precursor de la poesía moderna. Petrarca, heredero del amor *stilnovista* –influenciado, a su vez, de la trova provenzal–, presenta una nueva concepción del amor, en el que el sentimiento espiritual está ligado a una profunda pasión humana.

5.5.3. Obras

a Epistolario

Conjunto de cartas ficticias en las que el poeta pretende establecer un "diálogo" con sus maestros de la religión.

b. *Carmen bucolicum*

Conjunto de doce églogas en latín. Petrarca continúa con las formas establecidas por Teócrito y Virgilio.

c. *De remedis utriusque fortune*

Tratado sobre temas filosóficos, religiosos, entre otros.

d. *África*

Poema épico escrito en latín y que tiene como referencia la *Eneida*, de Virgilio. Representa como héroe al latino Escipión, llamado *el Africano*, y sus hazañas en la segunda guerra púnica.

e. *Secretum*

Obra que, a semejanza de la *Vita nuova* de Dante, oscila entre lo autobiográfico y lo literario.

f. *Triunfo*

Conjunto de seis composiciones acerca del amor, la castidad, la muerte, la fama, el tiempo y la divinidad, en proceso de perfección espiritual. No olvidemos que esta obra –escrita en toscano y que utiliza el terceto– buscó ser una imitación de la *Divina comedia*.

5.6. CANCIONERO

5.6.1. Características formales

- Género: lírico
- Estructura: el libro está dividido en dos partes:
  - En vida de Laura (poemas I - CCLXIII)
  - En muerte de Laura (poemas CCLXIV - CCCLXVI)
- Título: el original y definitivo que da el poeta está en latín y es *Francisci Petrarchae laureati poete rerum vulgarium fragmenta* (Fragmentos en lengua vulgar del laureado poeta Francesco Petrarca). Con el tiempo, ha sido conocido con otros títulos: *Cancionero*, *Rimas en vida y muerte de Laura* o simplemente *Rimas*, término que es tomado del primer poema del libro y donde el poeta hace mención a sus obras como tales:

  Los que, en mis **rimas** sueltas, el sonido
  oís del suspirar que alimentaba
  al joven corazón que desvariaba
  cuando era otro hombre del que luego he sido

  ("Poema I") (El resaltado es nuestro)

- Lengua: italiano (toscano)
- Estrofas: entendidas las rimas como composiciones líricas de carácter básicamente popular y amoroso, estas se extienden a los diversos tipos de estrofas que utilizó el poeta: 317 sonetos, 29 canciones, 9 sextinas, 7 baladas, 4 madrigales.
- Verso: hay predominio del endecasílabo, y en menor medida, del heptasílabo.

- Rima: consonante
- Estilo: refinado y culto. El poeta presenta una gran maestría en los aspectos métrico y rítmico; además, imprime a los versos una musicalidad y una delicadeza únicas.
- Tono: sentimental y reflexivo; en general es exaltativo, pero en diversos poemas se muestra elegiaco.
- Uso de figuras: destaca la metáfora, pero también los símiles, las hipérboles y las antítesis.
- Secuencia o desarrollo poético: se habla de un proceso amoroso o desarrollo psicológico en el poeta, el cual pasa por diversas etapas: conocimiento de la amada, mitificación, alabanza, reflexión sobre las contradicciones amorosas, sufrimiento, tristeza por su muerte, nostalgia por la pérdida del ser amado. Por ello, el *Cancionero* también ha sido entendido como una especie de "diario poético".
- Personificación del amor: recurso que se toma de la poesía clásica. El *amor* es personificado e incluso se dialoga con él para presentar sus aspectos positivos y negativos. Además de ello, hay constantes referencias a la mitología clásica.
- Juego paronímico con el nombre Laura: el cual es recreado con otros términos como *lauro*, *laudo*, *laurel*, entre otros.

5.6.2. Temas

Principal: el amor idealizado y apasionado a Laura de Noves.

Secundarios

- El descubrimiento del amor.
- La pasión exacerbada.
- La tristeza.
- El amor como una fuerza contradictoria.
- El despecho.
- El sentimiento de culpabilidad.
- Nostalgia, la muerte.

5.6.3. Análisis

El poeta centra sus sentimientos en el profundo amor que siente por Laura de Noves. Este amor pasó por distintos momentos: el conocimiento de la amada, la ilusión, la exacerbación de los sentimientos, la frustración, la obsesión, el sufrimiento, la melancolía. Esta evolución del amor, como ya se mencionó, permite establecer el conjunto de poemas como una especie de "diario poético", que comienza cuando por primera vez el poeta vio a Laura: el 6 de abril de 1327, en la iglesia de Santa Clara de Avignon, una tarde de Viernes Santo:

> Fue un día en que del sol palidecieron
> los rayos, de su autor compadecido,
> cuando hallándome yo desprevenido,
> vuestros ojos, señora, me prendieron.

Este fragmento nos presenta características que son trascendentales a lo largo del poemario: en primer lugar, la religiosidad que subyace en la visión poética en torno al mundo. Una prueba de ello es que el amor de Petrarca es más humano; a diferencia de Dante, quien amó a Beatriz, entendida como un símbolo de perfección espiritual. El amor a Laura no es a un espectro o a una imagen modélica, sino a una mujer de carne y hueso, a la cual se desea y por la que se tiene una profunda pasión. Justamente por ello, Dante y Petrarca, aferrados a un ideal cristiano, establecieron una diferencia en torno a sus musas: como Beatriz es sinónimo de divinidad y espiritualidad, el amor a ella acercaba al poeta a Dios; en Laura, en cambio, además de una idealización cercana al amor cortés, hay una atracción y un deseo humano: este amor es culposo, pues de alguna manera aleja al poeta de Dios. Surge entonces una contrariedad de sentimientos, la cual es representada con el uso de antítesis es el siguiente fragmento:

Si no es amor, ¿qué es esto que yo siento?
Mas si es amor, por Dios, ¿qué cosa es y cuál?
Si es buena, ¿por qué es áspera y mortal?
Si mala, ¿por qué es dulce su tormento?

("Poema CXXXII")

Además, el amor del poeta a Laura, que en la primera parte es más espiritual o *stillnovista* y que en la segunda se torna un poco más pasional y corporal, no solo arrastra el destino de la culpabilidad, sino el del dolor, puesto que se torna en un amor no correspondido:

Sin lengua ni ojos veo y voy gritando;
auxilio pido, y en morir me empeño;
me odio a mí mismo, y alguien me enamora.
Me nutro del dolor, río llorando;
muerte y vida de igual modo desdeño:
en este estado me tenéis señora.

("Poema XXXIV")

Este amor idealizado y lloroso se mezcla con lo clásico; hay una constante referencia a personajes y a modelos del mundo grecolatino. Esto se manifiesta en nombres divinos, pero también en la personificación que el poeta hace de Amor, referencia de un tiempo clásico en que el "diosecillo de las flechas" (Cupido) influía con su conducta en los sentimientos humanos:

Amor me halló del todo desarmado
y abierto al corazón encontró el paso
de mis ojos, del llanto puerta y barco,
pero, a mi parecer, no quedó honrado
hiriéndome de **flecha** en aquel caso
y a vos, armada, no mostrando el **arco**.

("Poema III") (Los resaltados son nuestros)

Un elemento que también debemos considerar dentro de la eufonía y de la musicalidad petrarquista es el juego paronímico que el poeta hace con el nombre de su amada: Laura es asociada al *laurel* triunfante del poeta, o al *laudo* establecido en torno al amor, o al *lauro* obtenido como recompensa por los sentimientos tan profundos:

> por llegar al **laurel** donde es cogido
> fruto amargo que dándolo a probar,
> la llama ajena aflige y no conforta.
>
> ("Poema VI") (El resaltado es nuestro)

Sentimientos profundos –de ilusión, de tristeza, de frustración– que el poeta, en cada momento, exalta y pone de manifiesto dentro de un tipo de amor que nace: el contradictorio amor humano. Petrarca, que realiza un culto al individuo desde una perspectiva amorosa, es creador de una poesía de tendencia elitista, la cual inicia un nuevo rumbo en la temática amorosa.

» CANCIONERO

(Antología)[8]

III

Fue el día en que del sol palidecieron
los rayos, de su autor compadecido,
cuando, hallándome yo desprevenido,
vuestros ojos, señora, me prendieron.

En tal tiempo, los míos no entendieron
defenderse de Amor: que protegido
me juzgaba; y mi pena y mi gemido
principio en el común dolor tuvieron.

Amor me halló del todo desarmado
y abierto al corazón encontró el paso
de mis ojos, del llanto puerta y barco:

pero, a mi parecer, no quedó honrado
hiriéndome de flecha en aquel caso
y a vos, armada, no mostrando el arco.

LXI

Benditos sean el año, el mes, el día,
la estación, la hora, el tiempo y el instante,
y el país y el lugar en que delante
de los ojos que me atan me veía;
y el dulce afán primero que sentía
cuando me ataba Amor, y aquel tirante
arco, y sus flechas, y, en mi pecho amante,
las profundas heridas que me abría.
Bendito sea el incesante acento
que llamando a mi dama he difundido,
y el llanto y el deseo y el lamento,

y bendito el papel con que he solido
ganarle fama y, ay, mi pensamiento,
que parte en él tan sólo ella ha tenido.

CCCIV

Mientras mi corazón de amor ardía
por amorosas larvas carcomido,
de bella fiera al rastro yo he seguido
por yermos y collados noche y día;

Y, cantando, de Amor yo me dolía,
de la que tan cruel conmigo ha sido;
mas poco ingenio y rimas han valido
a mi joven e instable fantasía.

Murió aquel fuego, y hoy yace enterrado:
si con el tiempo hubiera ido aumentando
(como en más de uno) hasta la edad madura,

Con las rimas de que hoy me he desarmado,
Y con canoso estilo, haría, hablando,
Que las piedras llorasen con ternura.

8 PETRARCA, Francesco. *Cancionero*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

5.7. GIOVANNI BOCCACCIO

5.7.1. Vida

Nació en Toscana (1313). Junto a Dante y Petrarca, son considerados los padres de la literatura italiana. Fue hijo ilegítimo de un mercader y pasó la mayor parte de su vida en Florencia, donde se casó con Margherita dei Mardoli. Luego viajó a Nápoles acompañando a su padre, quien lo obligó a estudiar Derecho canónico, pues Boccaccio mostraba indiferencia por los negocios. Sin embargo, tuvo problemas en esta nueva actividad, así que se dedicó totalmente a las letras. Estuvo bajo la protección de eruditos de la corte napolitana, como Paolo da Perugia y Andalò di Negro. A los veintitrés años conoció a una hermosa dama napolitana, quien se convirtió en su musa. Boccaccio la inmortalizó con el nombre de Fiammetta (Llamita).

En 1348 regresó a Florencia, en medio de la peste negra que asoló esa ciudad, la cual describió en el *Decamerón*. Luego de la muerte de su padre, se desempeñó en varios cargos públicos. En el año 1351 viajó a Padua, donde entabla amistad con Petrarca. Conoció al monje sienés Gioacchino Ciani, quien lo convenció de abandonar la literatura profana y pecaminosa que venía haciendo. Boccaccio se dedicó entonces a la vida religiosa hasta su muerte, en 1375.

Giovanni Boccaccio es considerado el iniciador del cuento moderno, así como el precursor de la narrativa moderna con sus breves relatos, los cuales conforman su libro más representativo: el *Decamerón*.

Giovanni Boccaccio es uno de los grandes impulsores del humanismo.

5.7.2. Obras

- *La casa de Diana* (1334)
- *Filóstrato* (1335)
- *Filocolo* (1336-1338)
- *Teseida* (1338)
- *Elegía de madonna Fiammetta* (1344)
- *De la caída de ilustres varones* (1355)
- *Corbacho* (1355)

5.7.3. Decamerón

- **Estructura**. La obra está dividida en un proemio y diez jornadas. Está organizada a partir de los cuentos narrados por diez jóvenes (tres hombres y siete mujeres) que se van a refugiar en las afueras de Florencia a causa de la peste que asoló esta ciudad en 1348.

- **Personajes.** Los personajes son a la vez los narradores de las historias que les toca contar. Ellos tienen, según Boccaccio, seudónimos escogidos de acuerdo con sus cualidades: siete señoritas (Pampinea, Flameta, Filomena, Emilia, Laureta, Neifile, Elisa) y tres varones (Filóstrato, Pánfilo, Dioneo). Eran de clase alta, preparados y cultos, cualidades que demostraban en su conducta, así como en la gracia y el manejo con que van a relatar sus historias.

Decameron, sentó las bases del cuento en Occidente.

- **Temas.** Son en su mayoría profanos, pues la intención de Boccaccio fue mostrar los vicios en que habían caído los hombres de su tiempo. En los diferentes relatos aparecen temas como el engaño, la vida aventurera, el libertinaje, el erotismo; también hay historias aleccionadoras y de una clara intención educativa, con temas como el amor, la inteligencia humana y la fortuna.

- **Mundo representado.** Estamos en Florencia, durante la época de la llamada peste negra (la cual llegó a esta ciudad en 1348). Muchos pobladores han comenzado a morir, y los de mejor condición económica han optado por irse. Siete jovencitas de privilegiada clase social se han encontrado por casualidad en la capilla de Santa María Novella. La mayoría de sus parientes ha muerto a causa de la peste. Entonces, la mayor de ellas –Pampinea– les ha propuesto salir de la ciudad y refugiarse en un palacio en las afueras de Florencia. Ellas dudan, y una dice que si no hay de por medio la fuerza masculina, muy poco podrán hacer. En eso entran a la capilla tres jóvenes: algunos son familiares y otros, pretendientes de las damas presentes. Entonces, Pampinea les propone a las jovencitas que vayan con ellos. Al comienzo algunas dudan, pero al final aceptan y enrumban todos hacia el palacio. Allí había alimentos y bebida necesarios para su subsistencia. Pero como no tenían nada que hacer, deciden contar historias por las noches. Durante diez noches, van a contar cada uno una historia. Por ese motivo, el *Decamerón* está conformado por cien cuentos.

twitter.com/calapenshko

▸▸ DECAMERÓN

(fragmento)

(...) Gulfardo en Milán puso su amor en una dama asaz gentil llamada Mona Ambrosia, mujer de un rico mercader llamado Gasparuolo, que con Gulfardo tenía trato y amistad. Y amando él a aquella dama, de manera que el marido no tenía de ello noticia, enviole decir un día, por mensajero, que la suplicaba le pluguiese tenerlo y recibirlo por su servidor, ya que él era presto a hacer todo lo que ella mandase.

La dama, después de muchas razones, concluyó en esto: que presta estaba a hacer todo lo que Gulfrado pluguiese, con tal que él hiciese dos cosas; la primera, que le prometiese no decirlo a persona alguna, y la otra que, por cuanto al presente ella estaba en necesidad, que él le diese doscientos florines de oro, y que, así, ella estaría siempre a su servicio.

Gulfardo, al oír la vileza de la dama, desdeñándola por su vil demanda como antes la creyese ser dama de gran valor, mudando en aborrecimiento su amor, tan ardiente antes, se dispuso a burlarla, si pudiese, con un engaño, y enviola a decir que aquello y más, si a ella placía, estaba él presto a cumplir y que de ese hecho nadie en el mundo tendría sentimiento alguno; por ende, cuando ella viese oportunidad, que enviase a mandar cuánto le placía que él fuese y le llevase los florines.

La dama fue de ello contenta, y enviole a decir que su marido, por algunos negocios suyos, había de partir para Génova; y cuando él partiese, ella se lo haría saber, y que de esto fuese él cierto.

Esto concertado, Gulfrado se fue a Gasparuolo y le dijo:

"Yo estoy en gran negocio, para el cual me son necesarios doscientos florines de oro, los cuales, si te place, tú me prestarás con aquella ganancia a que prestarme sueles."

Gasparuolo dijo que le placía, y luego le dio los florines; y dende a pocos días se fue a Génova, como su mujer le había dicho. Por lo cual, ella envió a decir a Gulfardo que viniese y trajese los florines.

Gulfardo, tomando consigo un compañero suyo, se fue a la dama, que lo esperaba, y la primera cosa que hizo fue darle aquellos florines en presencia de aquel su compañero. Y díjote: "Señora, estos florines tomad, y dareislos a vuestro marido cuando regrese."

La dama los tomó, no entendiendo por qué Gulfardo dijese aquello; pero pensó que lo decía porque su compañero no sospechase cosa alguna acerca de que ella por vía de precio los tomase. Por lo cual dijo:

"A mí place de dárselos; mas yo quiero contar cuántos son."

Y echándolos en una mesa los contó, y hallándolos de conformidad con lo estipulado fue muy contenta y los puso en su arca, y llevando a Gulfardo a su cámara, no aquella vez sola, más otras muchas, antes de que su marido regresase, le satisfizo de su persona.

Cuando Gasparuolo regresó de Génova, sabiendo Gulfardo que él estaba en su casa y con su mujer, fue a verle, y en la presencia de la mujer y de su compañero que con él iba, le dijo:

"Gasparuolo, los doscientos florines que tú me prestaste no fueron menester, porque yo no pude hacer ni acabar aquello para que yo los quería; por tanto, luego que tú te marchaste los devolví a tu mujer, y ella los recibió y contó; por ende de tu libro borra mi nombre y la cuantía."

Gasparuolo, vuelto a su mujer, le preguntó si aquello era verdad, y ella, que sabía que había testigos, no lo pudo negar, y dijo:

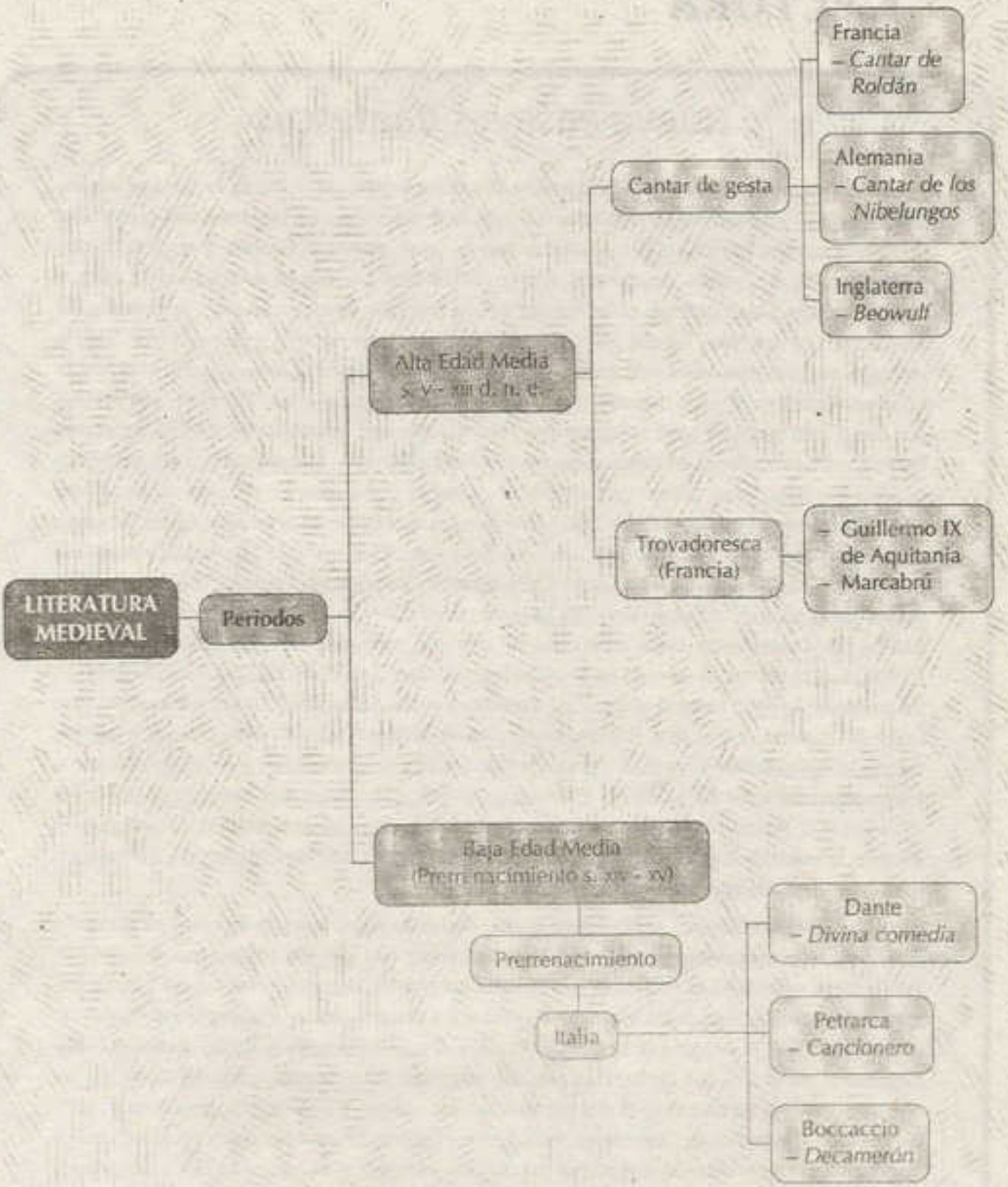
"Verdad es que los recibí, mas no me había acordado de decírtelo."

Y Gasparuolo dijo a Gulfardo:

"Yo soy contento; por ende, vete con Dios, que yo te borraré de mi libro."

Gulfardo se partió, y la dama quedó burlada y dio al marido el deshonesto precio de su castidad. Y así el sabio amador de balde hubo gozado de su avarienta amiga.[9]

9 BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerón*. Barcelona: Editorial Planeta, 2000, pp 404-406.


LITERATURA MEDIEVAL
Periodos
Alta Edad Media
s. v – xiii d. n. e.
Cantar de gesta
Francia
– Cantar de Roldán
Alemania
– Cantar de los Nibelungos
Inglaterra
– Beowulf
Trovadoresca (Francia)
– Guillermo IX de Aquitania
– Marcabrú
Baja Edad Media
(Prerrenacimiento s. xiv - xv)
Prerrenacimiento
Italia
Dante
– Divina comedia
Petrarca
– Cancionero
Boccaccio
– Decamerón

LECTURA

Nueve ensayos dantescos

La astronomía ptolomeica y la teología cristiana describen el universo de Dante. La tierra es una esfera inmóvil; en el centro del hemisferio boreal (que es el permitido a los hombres) está la montaña de Sión; a noventa grados de la montaña, al oriente, un río muere, el Ganges; a noventa grados de la montaña, al poniente, un río nace, el Ebro. El hemisferio austral es de agua, no de tierra, y ha sido vedado a los hombres; en el centro hay una montaña antípoda de Sión, la montaña del Purgatorio. Los dos ríos y las dos montañas equidistantes inscriben en la esfera una cruz. Bajo la montaña de Sión, pero harto más ancho, se abre hasta el centro de la tierra un cono invertido, el Infierno, dividido en círculos decrecientes, que son como las gradas de un anfiteatro. Los círculos son nueve y es ruinosa y atroz su topografía: los cinco primeros forman el Alto Infierno; los cuatro últimos, el Infierno Inferior, que es una ciudad con mezquitas rojas, cercada de murallas de hierro. Adentro hay sepulturas, pozos, despeñaderos, pantanos y arenales; en el ápice del cono está Lucifer, "el gusano que horada el mundo". Una grieta que abrieron en la roca las aguas del Leteo comunica el fondo del Infierno con la base del Purgatorio. Esta montaña es una isla y tiene una puerta; en su ladera se escalonan terrazas que significan los pecados mortales; el jardín del Edén florece en la cumbre. Giran en torno de la tierra nueve esferas concéntricas; las siete primeras son los cielos planetarios (cielos de la Luna, de Mercurio, de Venus, del Sol, de Marte, de Júpiter, de Saturno); la octava, el cielo de las estrellas fijas; la novena, el cielo cristalino, llamado también Primer Móvil. A éste lo rodea el empíreo, donde la Rosa de los Justos se abre, inconmensurable, alrededor de un punto, que es Dios. Previsiblemente, los coros de la Rosa son nueve... Tal es, a grandes rasgos, la configuración general del mundo dantesco, supeditado, como habrá observado el lector, a los prestigios del 1, del 3 y del círculo. El Demiurgo, o Artífice, del *Timeo*, libro mencionado por Dante (*Convivio*, III, 5; *Paraíso*, IV, 49), juzgó que el movimiento más perfecto era la rotación, y el cuerpo más perfecto, la esfera; ese dogma, que el Demiurgo de Platón compartió con Jenófanes y Parménides, dicta la geografía de los tres mundos recogidos por Dante.

Los nueve cielos giratorios y el hemisferio austral hecho de agua, con una montaña en el centro, notoriamente corresponden a una cosmología anticuada; hay quienes sienten que el epíteto es parejamente aplicable a la economía sobrenatural del poema. Los nueve círculos del Infierno (razonan) son no menos caducos e indefendibles que los nueve cielos de Ptolomeo, y el Purgatorio es tan irreal como la montaña en que Dante lo ubica. A esa objeción cabe oponer ciertas consideraciones: la primera es que Dante no se propuso establecer la verdadera o verosímil topografía del otro mundo. Así lo ha declarado él mismo: en la famosa epístola a Can Grande, redactada en latín, escribió que el sujeto de su *Comedia* es, literalmente, el estado de las almas después de la muerte y alegóricamente, el hombre en cuanto por sus méritos o deméritos, se hace acreedor a los castigos o a las recompensas divinas. Lacopo di Dante, hijo del poeta, desarrolló esa idea.

BORGES, Jorge Luis: "Prólogo" a *Nueve ensayos dantescos*. *Obras completas*. São Paulo: Emecé Editores. *Obras completas*, T. III, 1994, pp. 343-346.

Preguntas resueltas

Pregunta 1

Los cantares de gesta estaban orientados ..... del habitante con los valores de su nación .....

A) al cuestionamiento - tradicional
B) a la identificación - en formación
C) al rechazo - consolidada
D) a la aceptación - en expansión
E) a la exaltación - ancestral

Resolución

Los cantares de gesta sirvieron para formar la identidad de los pueblos en formación. Estos pueblos buscaron en una obra de alcance nacional los valores con los cuales identificarse. Por ello, tenemos obras como el *Cantar de Mío Cid*, la *Canción de Roldán*, *Beowulf*, el *Cantar de los Nibelungos*, entre otros, que permitieron a diferentes pueblos europeos tener un poema emblemático que reflejara y reforzara los valores propios y su idea de nación.

Clave B

Pregunta 2

Marque verdadero (V) o falso (F) según corresponda.

I. En el *Cantar de Ígor* se manifiesta un cuestionamiento a la realeza.
II. En la *Canción de Roldán* se exageró los hechos históricos para crear una narración épica en torno a su protagonista.
III. El tema de la venganza a manos de una mujer se presenta en el *Cantar de Ígor*.
IV. La obra *Beowulf* apela a lo fantástico y toma elementos rituales escandinavos.
V. En el *Cantar de los Nibelungos* las mujeres no tienen protagonismo.

A) VFVVF B) FVFVV C) FVFVF
D) FFVVF E) VFFFF

Resolución

La alternativa I es falsa, ya que en el *Cantar de Ígor* exalta a la monarquía y a la religión católica. La alternativa II es verdadera, ya que el hecho histórico que da origen a este cantar fue la batalla de Roncesvalles, que fue exagerado para darle una connotación mágica y épica. La alternativa III es falsa porque el tema de la venganza a manos de una mujer no se presenta en el *Cantar de Ígor* sino en el de los *Nibelungos*, por lo que también se invalida la alternativa V. Finalmente, la alternativa IV es verdadera, ya que en *Beowulf* aparecen dragones y poderes mágicos, así como otros elementos de diversas culturas, entre ellas la escandinava.

Clave C

Pregunta 3

Sobre la poesía trovadoresca señale lo correcto.

I. Su temática gira esencialmente en torno a la mujer y al amor.
II. Hay una profunda exaltación nacionalista.
III. Se equiparaba el amor cortés con el amor erótico.
IV. Propone la racionalidad del amor: se ama a la mujer en forma objetiva.
V. Tuvo una visión idealista y aristocrática.

A) I y V
B) II, III y IV
C) III, IV y V
D) II, III y V
E) II, IV y V

Resolución

La poesía trovadoresca en esencia está basada en una temática amorosa donde predominan la mujer y el amor, y no básicamente lo nacionalista. Sin embargo, aún no hay una equivalencia entre el amor cortés, delicado, dulce y elegante, con el amor erótico, puesto que esta poesía fue ante todo idealista, es decir, con un predomino de lo primero. En la visión de la amada, la poesía trovadoresca canta a mujeres bellas, sin defectos, hechas para el amor y la veneración, aunque teniendo como referencia a señoras de la clase alta; por ello se cae en la idealización y la visión aristocrática.

Clave

Pregunta 4

Marque la alternativa que presenta la relación correcta obra-tema:

A) *De la monarquía* - El amor neoplatónico como modelo perfecto de sentimiento
B) *Convivio* - Defensa del poder imperial
C) *De la vulgar elocuencia* - Validez del italiano como lengua culta
D) *Rimas* - La filosofía moralizante de los artistas
E) *Vida nueva* - La vida de Dante y de su maestro Virgilio

Resolución

Una de las obras fundamentales para el afianzamiento del italiano como lengua nacional es el libro de Dante Alighieri llamado *De la vulgar elocuencia*, donde defiende el italiano como una lengua de gran calidad como el latín. En relación con las otras obras: *De la monarquía* es un tratado político; *Convivio* es un texto de carácter filosófico; las *Rimas* son de temática amorosa y *stilnovista*; la *Vida nueva* es poético-autobiográfica, pero solo referida a la vida del poeta florentino y su amor por Beatriz.

Clave C

Pregunta 5

En el siguiente pasaje de la *Divina comedia*: "Esos que no tienen cabellos que cubran su cabeza, fueron clérigos, papas y cardenales, a quienes subyugó la avaricia", se observa la crítica al clero, en esencial al papado, ya que Dante en su vida había asumido una postura

A) reformista.
B) laica.
C) güelfa.
D) escéptica.
E) gibelina.

Resolución

Dante Alighieri tuvo muchos problemas debido a la postura política que adoptó. Por ello fue expulsado de su tierra natal, Florencia, al punto de ser condenado a la hoguera si volvía. En sus inicios, Dante tuvo una educación güelfa con su preceptor Felipe Argenti, acérrimo defensor del poder del papa. Sin embargo, Dante cambió de postura y se orientó al bando contrario, ya que conoció de cerca los vicios y defectos de los güelfos. Su ataque a la Iglesia de su tiempo parte entonces de una postura gibelina. Esto se observa en el fragmento donde de manera explícita se ataca a miembros del clero, atribuyéndoles el pecado de la avaricia.

Clave E

Pregunta 6

En la *Divina comedia*, el castigo para los suicidas consistía en ser transformados en ..... que cada cierto tiempo eran ..... para que comprendieran el dolor que les hicieron a sus cuerpos.

A) aves - sacrificadas
B) cerdos - mutilados
C) árboles - desgarrados
D) peces - sacados fuera del agua
E) flores - deshojadas

Resolución

El suicidio era un acto totalmente aborrecido por la Iglesia; por ello, en la Edad Media a quien lo realizaba se le negaba los "honores" de una cristiana sepultura. Se entretejían mitos sobre las almas de los suicidas, condenados a un vagar constante y desesperanzado. Entonces en la *Divina comedia*, un castigo ejemplar para los suicidas era el de ser transformados en árboles, que cada cierto tiempo eran desgarrados para que comprendieran a través del sufrimiento lo negativo que es atentar contra su cuerpo.

Clave C

Pregunta 7

Relacione correctamente la relación pecadores - pecado.

A) Atila, Aquiles, Helena y Judas: violentos
B) Caín, Helena, Electra y Paris: avaros
C) Atila, Homero, Platón y Sócrates: soberbios
D) Heráclito, el rey David, Francesca y Paolo: lujuriosos
E) Caín, el conde Ugolino, Bruto y Casio: traidores

Resolución

El peor pecado para Dante era en definitiva la traición. En el último de los círculos infernales se encuentran los que pecaron de traición contra su familia (Caín mató a su propio hermano), los que traicionaron a sus amigos (el conde Ugolino se encuentra royendo el cráneo de uno de sus victimarios, ya que él en vida fue acusado de traicionar a sus amigos gibelinos) y por último los que traicionaron a sus bienhechores (Brutus y Casio traicionaron a César).

Clave E

Pregunta 8

Al leer los siguientes versos de Petrarca:
Pero, a mi parecer, no quedó honrado / hiriéndome de flecha en aquel caso / y a vos, armada, no mostrando el arco.
Se infiere que hay una referencia mítica en relación con ..... como deidad del amor.

A) Diana
B) Cupido
C) Hermes
D) Afrodita
E) Apolo

Resolución

Luego de analizar los versos de Petrarca se deduce que el uso de un elemento de la mitología grecolatina nos muestra la relación del amor con Cupido, ya que hay una referencia explícita a la flecha y al arco. Los otros dioses no usaban estos instrumentos, salvo Apolo y Diana, pero no con una intención amorosa.

Clave B

Pregunta 9

En el siguiente fragmento del *Cancionero* de Petrarca:

Con las rimas de que hoy me he desarmado,
y con canoso estilo, haría, hablando,
que las piedras llorasen con ternura.

Se puede interpretar lo resaltado como el recurso de hacer que la tristeza del amado ..... que se extienda hasta .....

A) sea tan dramática - todo lo inerte.
B) parezca tan real - los elementos del campo.
C) aparente tan poco realismo - la naturaleza para ser validado.
D) se presente con tanto lirismo - elementos inertes.
E) sea tan dramática - las cosas más insospechadas.

Resolución

En el fragmento del *Cancionero* de Petrarca, se puede interpretar lo resaltado como el recurso de hacer que la tristeza del amado alcance una expresividad poética tan grande, que se extienda hasta los elementos de la naturaleza. Un recurso típico que expande la tristeza al ambiente, cosas u otros objetos para dar un efecto combinado de intensidad, como si el dolor del poeta fuera una luz que se expande. He aquí el uso de la hipérbole o exageración, ya que las piedras pueden llegar a llorar a partir de la expresión poética de sentimientos.

Clave D

Pregunta 10

Son características formales del *Decamerón*:

I. Es un conjunto de historias contadas por un solo personaje.
II. Pertenece al género lírico por su alto contenido poético.
III. Apela al humor, la sátira y el erotismo.
IV. Crítica la moralidad de la época.
V. Está contextualizada durante una peste ocurrida en Verona del año 1532.

A) III y IV B) II, III y IV C) III, IV y V
D) II, III y V E) II, IV y V

Resolución

El *Decamerón* comprende 100 relatos contados por diez jóvenes. Apela al humor, la sátira y el erotismo. Gracias a esto se puede lograr una lectura entretenida, jocosa y por momentos seductora. Asimismo, expresa en la forma tan irreverente de tocar temas tabú por una moral hipócrita, una crítica directa a la moralidad de la época que veía en esta clase de literatura pecado y condenación.

Clave A

Preguntas propuestas

1. Señale qué característica es compatible con la literatura medieval.

   A) Surge la tragedia
   B) Destaca el humanismo
   C) Carece de escritura
   D) Teocentrismo
   E) Culto a la libertad

2. Con respecto al cantar de gesta, se puede afirmar que

   A) correspondía al mester de clerecía.
   B) se leía públicamente para el pueblo.
   C) presentaba una marcada alegorización.
   D) abordaba, exclusivamente, temas fantásticos.
   E) exaltaba la figura de un héroe y sus hazañas.

3. Señale la relación incorrecta entre cantar de gesta y nación.

   A) *Cantar de las huestes de Igor* - Rusia
   B) *Cantar de los nibelungos* - Alemania
   C) *Beowulf* - Irlanda
   D) *Cantar de Roldán* - Francia
   E) *Cantar de Mío Cid* - España

4. Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio y Francisco Petrarca constituyen los principales representantes del

   A) Clasicismo latino.
   B) Renacimiento italiano.
   C) concilio de trento.
   D) la reforma religiosa.
   E) trecento italiano.

5. El autor de *Cancionero* y máximo representante de la lírica italiana del medievalismo es

   A) Dante Alighieri.
   B) Francisco Petrarca.
   C) Garcilaso de la Vega.
   D) Giovanni Boccaccio.
   E) Guido Cavalcanti.

6. Seleccione las proposiciones que corresponden a Dante Alighieri.

   I. Hizo una defensa de su idioma nacional en sus obras.
   II. Con *Vida nueva* se enmarca en el dulce estilo nuevo.
   III. Es el creador del endecasílabo y el soneto.
   IV. Revalora el arte clásico en sus diferentes obras.

   A) I, II y IV B) solo II C) III y IV
   D) solo III E) I y II

7. Señale las proposiciones correspondientes al prerrenacimiento.

   I. Es considerada una época de transición.
   II. Tuvo como centro de difusión a Italia.
   III. Revaloró la literatura grecorromana.
   IV. Se destacaron los cantares de gesta.

   A) I y II
   B) I, II y III
   C) solo II
   D) I, II, III y IV
   E) solo III

8. El paso de Dante en la *Divina comedia* por el Infierno, Purgatorio y Paraíso representa alegóricamente

A) la salvación espiritual del hombre.
B) el triunfo político de los gibelinos.
C) la crítica al dogma católico.
D) los ideales de dulce estilo nuevo.
E) la sabiduría del mundo clásico.

9. Dulce estilo nuevo agrupó a un conjunto de poetas italianos, liderados por Dante, que se caracterizó por

A) La idealización del amor y de la mujer.
B) Fomentar el desarrollo del humanismo.
C) Resaltar el pensamiento eclesiástico.
D) Valorar a la lengua toscana.
E) Criticar a la aristocracia medieval.

10. Señale la relación incorrecta, según la intención simbólica de la *Divina comedia*.

A) Virgilio: la sabiduría
B) Beatriz: la gracia
C) la loba: la traición
D) la pantera: lujuria
E) el león: la soberbia

11. Formalmente, la *Divina comedia* se caracteriza por

A) estar escrita en latín culto.
B) constituir un cantar de gesta.
C) el uso del octosílabo.
D) la narración cíclica.
E) su simetría estructural y uso de alegorías.

12. En la *Divina comedia*, el diablo posee tres caras que representaban

A) tres de los siete pecados capitales.
B) la injusticia, la maldad y la traición.
C) los tres continentes conocidos para la época.
D) las vidas que poseía Lucifer.
E) el infierno, el purgatorio y el paraíso.

Capítulo

V

El Renacimiento

CALA
PINSKO

CAPÍTULO V

EL RENACIMIENTO

Objetivos

- Conocer y valorar los aportes del Renacimiento en el proceso de la literatura occidental.
- Comparar y diferenciar las manifestaciones surgidas en Italia, Francia, España, Inglaterra y otros países europeos.
- Analizar la dinámica de los procesos sociales, económicos y políticos relacionados con las obras escritas en este contexto.
- Identificar las características y aportes principales de las obras más relevantes de este período.

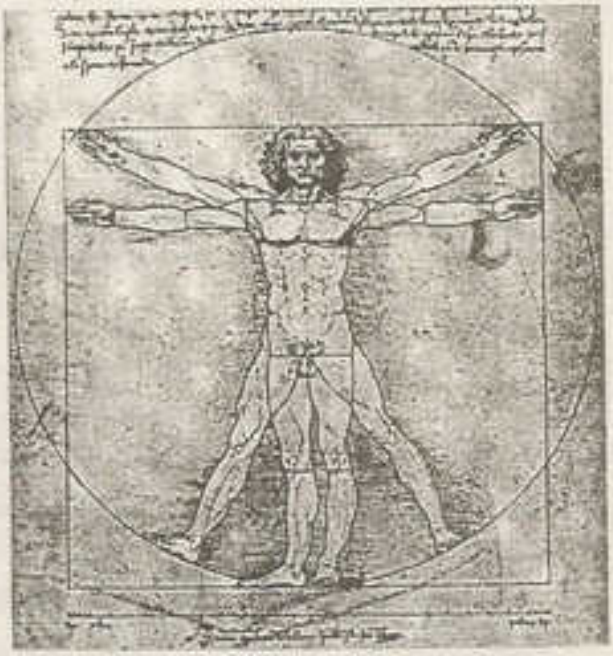
Introducción

El Renacimiento es uno de los momentos esenciales de la historia del arte. Marca el paso decisivo del mundo medieval al mundo moderno. Es una etapa de cambios, cuestionamientos y renovación de paradigmas. Es el resultado de pugnas y contradicciones sociales que estableció el surgimiento de una incipiente burguesía y la despedida de lo medieval. Por ello, ya desde Boccaccio se vislumbraba este cambio de perspectiva; y es que al renacentista le cansaron las prohibiciones, el dogmatismo del Medioevo, y por ello buscó otras rutas para expresarse en el arte. Rescata de lo clásico el amor a la naturaleza, el equilibrio, y le impone un nuevo afán aventurero, un antropocentrismo influenciado por el humanismo. Se sigue identificando con lo religioso, pero desde una postura más cercana a lo humano. La fe es ahora contemplación desde un cuerpo que ya no teme sufrir, que se resiste a pensar en lo predeterminado, y (negando en esto a sus mentores clásicos) le impone el libre albedrío. Una libertad de poder forjarse por sí mismo y de ser responsable de sus actos frente al dios que está "en el cielo", pues en la tierra hubo fuertes embates contra la Iglesia católica.

Es de suma importancia el Renacimiento, ya que gracias a él se pudo retomar el desarrollo de las ciencias, tan estancadas durante la Edad Media. Más que un mero movimiento o corriente, fue un espíritu transformador; pero una transformación paulatina, no violenta, ya que aún ciertas reminiscencias del pasado medieval siguieron latentes en su arte.

1 ▸ Contexto histórico-cultural

El Renacimiento surgió en Italia a inicios del siglo XV. Abarcó diversas manifestaciones culturales, tales como pintura, escultura, arquitectura, literatura; rescató los postulados estéticos del Clasicismo grecorromano; se expandió con prontitud por toda Europa y, durante su apogeo (s. XVI), logró también irradiar a la Hispanoamérica colonial.



El dibujo de Leonardo da Vinci, conocido como el Hombre de Vitruvio es uno de los paradigmas del pensamiento humanista.

Fue un tiempo de revoluciones tanto científicas como artísticas: se revisaron, rechazaron y propusieron paradigmas de acuerdo con el momento histórico y se conoció el modelo copernicano que sacaba a la Tierra del centro del universo. Esto fue un duro golpe para la Iglesia, que defendía el modelo de Ptolomeo debido a un supuesto sustento bíblico. Se sumó a esto la Reforma protestante, que sacudió los cimientos del Papado. Apareció la burguesía con toda una filosofía de libertad, individualismo, competencia y una visión pragmática y mercantil del arte. Asimismo, el poder de los señores feudales se debilitó tanto hasta prácticamente desaparecer. Los estados y sus respectivos burgos (ciudades) se consolidaron, se liberaron de la hegemonía del latín y asumieron orgullosos sus lenguas nacionales.

Los hechos más saltantes para el surgimiento y desarrollo del Renacimiento fueron:

1.1. El surgimiento del capitalismo

Entre los siglos XIII y XIV hubo un mayor desarrollo del comercio en las ciudades, en detrimento de la estructura económica feudal, básicamente rural, y esto permitió la ascensión de una nueva clase social dominante y dueña de los medios de producción: la burguesía. La consecuencia fue el paso del feudalismo a una estructura capitalista, donde la relación señor feudal-siervo fue reemplazada por la del empleador-asalariado, aunque en forma más bien primigenia. Con el paso de los siglos –y de las revoluciones industriales–, este modo de producción se fue consolidando.

A partir de ello, el poder económico no lo daba solo la cantidad de territorios que se tenía, sino ante todo la acumulación de riquezas (oro, plata, dinero) y la fuerza de comercio adquirida. Nuevos grupos sociales (representados en poderosas familias) van a ostentar este poder. Y el hecho de que el Renacimiento haya surgido en Italia no es gratuito: en ciudades como Florencia, Venecia, Milán, entre otras, se concentró la actividad comercial –textil, bancaria, de especias– con diferentes naciones europeas y asiáticas. Los Médicis, Sforza, Borgia, fueron algunas familias que representaron esta hegemonía político-económica, sumándose a esto la influencia que el Vaticano aún mantenía en Roma.

1.2. EL HUMANISMO

Es el pensamiento filosófico de quiebre que la cultura occidental vivió al poner en el centro de su reflexión al hombre (antropocentrismo) y sacar del protagonismo intelectual a Dios. Queda así lo eclesiástico relegado ante lo filosófico y lo científico.

CARACTERÍSTICAS DEL HUMANISMO

- Fue influenciada por la aparición de la imprenta, que benefició la difusión de la ciencia, el arte y la cultura en general.
- Interés filosófico por temas relacionados con el hombre dentro de una realidad social determinada.
- Respeto, interés y valoración por lo clásico.
- Erudición (aprecio a la cultura y a la sabiduría en todas las disciplinas artísticas y científicas) y esteticismo (búsqueda de la belleza).

1.3. LOS HECHOS HISTÓRICOS

Hay dos sucesos que son considerados punto de partida del Renacimiento: la toma de Constantinopla por los turcos (1453) y el descubrimiento de América (1492). Sobre el primero, se debe recordar que esta ciudad era el punto de comunicación entre Europa y la India para el comercio, sobre todo de especias. Cuando los otomanos la toman, se producen dos hechos: la emigración de sabios y eruditos bizantinos a Europa, sobre todo a Italia; asimismo, como se deben buscar nuevas vías para llegar a la India, empiezan los grandes viajes de Magallanes, Vasco de Gama, Colón, entre otros. Estos se concretan gracias a los avances científicos, como la invención de la brújula. Con la invasión europea a América, el horizonte económico-cultural de Occidente se transforma sustancialmente.

1.4. LA REVOLUCIÓN CIENTÍFICA

La invención de la imprenta, la brújula, así como los trabajos intelectuales de Leonardo da Vinci, Francis Bacon, Copérnico, Galileo, Kepler –figuras centrales en el desarrollo de la ciencia– supuso la destrucción de la imagen ptolomeica del mundo:

> Es cierto que su característica de mirar a la Antigüedad como modelo, con el pensamiento puesto en un futuro que hoy llamaríamos de progreso técnico, la personifican cumplidamente un Leonardo da Vinci, Brunelleschi o Miguel Ángel, pero en el continente se hace más patente cómo la fuerza perdurable del Renacimiento arranca de su anhelo científico. No es sin razón que también se le ha llamado "la revolución copernicana". Tanto o más importante que poner al hombre en el centro de la vida terrestre fue demostrar, como lo hizo Copérnico, el inquieto astrónomo polaco, que a su vez, la Tierra no es más que un guijarro girando en torno al Sol.[1]

1.5. EL MECENAZGO

Las grandes familias (destacaron en Florencia los Médicis), los gremios comerciales, el mismo papado, entre otros, van a proteger y c[illegible]tear los trabajos de artistas. Sin embargo, este apoyo no fue gratuito: el grado de protección y difusión del arte era señal de estatus y refinamiento para el mecenas, y como consecuencia se ganaba prestigio y respeto en la ciudadanía, traducidos –junto a las guerras– en dominio político.

---

1 En *Hechos mundiales*, N.° 60, Santiago de Chile, p. 45.

1.5. LA REFORMA

A inicios del siglo XVI, un gran *cataclismo* remeció la Iglesia católica: la Reforma. Su principal causa fue el deseo de los señores del norte europeo –Sacro Imperio Romano Germánico– de liberarse del dominio político y económico del papa. Ellos encontraron en Martín Lutero, abogado y religioso agustino, al hombre capaz de convencer al pueblo de la corrupción en que había caído la Iglesia y de los cambios que debían darse; es así como surge la Iglesia protestante[2].

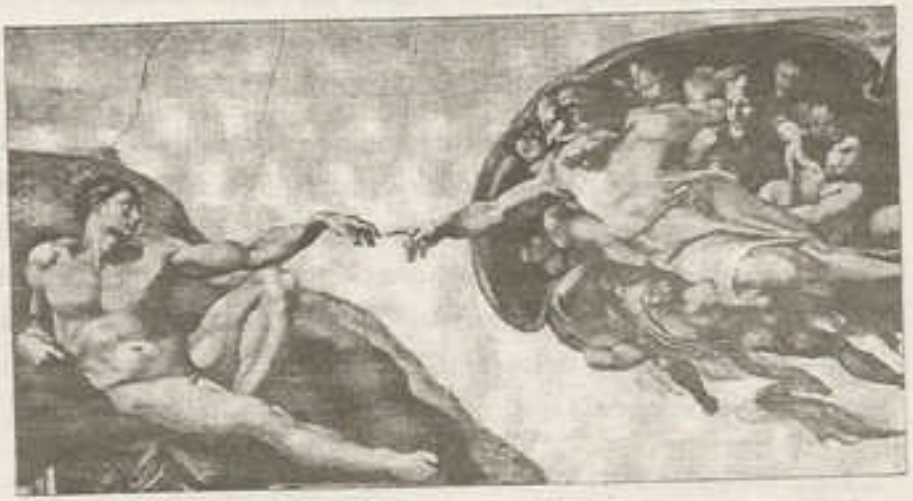
Los puntos básicos de su doctrina fueron los siguientes:

- La salvación se debe solo a la fe y no a las buenas obras.
- Cualquiera puede interpretar libremente la Biblia y no hay obligación de aceptar la interpretación de la Iglesia.
- El bautismo y la eucaristía son los dos únicos sacramentos verdaderos.
- El papado no es una institución creada por la voluntad de Jesucristo.
- El culto a la Virgen y a los santos ha de suprimirse.
- Las indulgencias no sirven para redimir los pecados.

Esto trajo como consecuencia un debilitamiento político y económico del papado, el cual, junto a ciertos reyes fieles a la Iglesia, llevó adelante una contrarreforma[3] para oponerse a esta nueva Iglesia que se difundió sobre todo en Alemania e Inglaterra.

2› Definición

El término Renacimiento deriva de la expresión italiana *rinascita*, vocablo usado por primera vez por Francesco Petrarca, y revalorado por el arquitecto y biografista Giorgio Vasari, quien lo acuña en su obra *Vidas de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos* (1542-1550) para referirse a un movimiento que hace resucitar en el arte y la cultura los valores espirituales de la Antigüedad clásica. El término empieza a utilizarse en el siglo XVI, y se consagra a mediados del siglo XIX.



El Renacimiento se caracteriza por colocar al hombre como centro de todas las cosas y por revalorar el arte y pensamiento clásicos. En la imagen, detalle de *La creación de Adán* de Miguel Ángel.

2 No olvidemos que Martín Lutero fue excomulgado por el papa León X.

3 Este movimiento será analizado en el capítulo 6, correspondiente al Barroco.

El Renacimiento está definido como el movimiento artístico-cultural que se desligó de la estética medieval –marcadamente religiosa– y que propuso un arte relacionado con el culto a lo grecolatino, así como una visión más *terrena* del conocimiento y de la expresividad humana en general.

3. Características

3.1. Tuvo como base filosófica el humanismo

Los escritores renacentistas adoptaron el pensamiento humanista en su visión de admiración de lo clásico, así como en su profundo amor al conocimiento en general. Por ello, lo autores de este tiempo fueron profundos eruditos, querían saberlo todo, e indagaron en temas de diversa índole, como filosofía, ciencias, política, literatura, etc.

3.2. Consolidación del antropocentrismo

El Renacimiento hace al hombre medida de todas las cosas.[4] Como arte esencialmente erudito, presupone en el artista una formación científica que lo libera de la escolástica. El pensamiento humanista permitió, entonces, que el hombre sea el centro de todas las cosas, y deja de lado una actitud teocéntrica, como la de la Edad Media.

3.3. Revaloración de lo clásico

En esta época, se redescubre lo grecolatino, pero ya no desde la óptica religiosa del Medioevo, sino a través del crisol humanista. Esa profunda admiración por un mundo pagano, antiguo, pero a la vez joven en sus gustos y en sus formas, repercutió en la estética del Renacimiento y se plasmó en las distintas obras artístico-literarias.

3.4. Crítica a los valores medievales

Por el desapego de lo religioso, el hombre es libre de decidir su conducta y de elegir su destino, lo que supone una exaltación de la libertad individual tanto en el orden teológico como en el cultural y social. Esto se plasmó en terribles sátiras contra la Iglesia y su falsa prédica.

3.5. Exaltación de la naturaleza

El naturalismo está asociado al desarrollo del Renacimiento. En él, se destacan los aspectos naturales del hombre contra los aspectos sobrenaturales o teológicos; esto es algo de lo que encuentran los renacentistas que "vuelven" a la versión primigenia de Aristóteles, no contaminada por la escolástica medieval: el estudio del universo y la exaltación de la naturaleza, no determinada por Dios, sino que puede ser conocida en sus fenómenos desde la observación del hombre frente al mundo.

---

4 No en el sentido estricto con que lo planteó el sofista Protágoras, analizado por Aristóteles en su *Metafísica* (libro 11). Para Protágoras, el hombre determina el conocimiento. En la visión renacentista, en cambio, lo humano es esencial en la búsqueda de conocimiento, mas no su determinante.

3.6. CULTO A LA BELLEZA CORPORAL

Durante el Medioevo hubo un rechazo a la belleza del cuerpo humano, pues incitaba al pecado (gula, lujuria, etc.). Por ello, hubo un predominio de lo espiritual (recordemos a Beatriz, retratada como un dechado de virtudes). Durante el Renacimiento, en cambio, se retoma el amor grecolatino a las formas humanas, lo cual se evidencia en las esculturas de Miguel Ángel, Donatello, entre otros. Su ideal femenino era una dama rubia de ojos claros.

La naturaleza vuelve a ser un tema de interés para los renacentistas.

3.7. EXALTACIÓN DEL INDIVIDUALISMO

La consolidación de la burguesía implicó una nueva escala de valores, motivo por el cual las concepciones feudales fueron rechazadas abiertamente. Se exaltó el progreso individual y la idea de que la mejor manera de cambiar la sociedad para bien es a partir de uno mismo. Se puede observar, entonces, la necesidad de justificar y enaltecer este tipo de propuestas para consolidar su poder.

3.8. IDEALISMO NEOPLATÓNICO

No fue una característica general, pero sí se observó en algunos intelectuales, motivados por la exaltación humanista de abarcar todo el conocimiento humano, el deseo de una sociedad ideal, una especie de república perfecta, teniendo como antecedente la esbozada por Platón. Los ejemplos más evidentes son la Arcadia eglógica de Jacobo Sannazaro y el país utópico de Tomás Moro.

3.9. DIVERSIDAD TEMÁTICA

3.9.1. El amor

Paulatinamente se alejaron del amor cortés para proponer uno más sensorial que está en una esfera más humana y menos ideal, aunque hay excepciones, como la tradición caballeresca. En general, se desarrolló la noción petrarquista del amor, donde se conjuga lo espiritual con la pasión.

3.9.2. La naturaleza

Así como los clásicos antiguos, los renacentistas van a ver la naturaleza como dadora de belleza. En algunos casos, el paisaje todavía se observa de manera ideal: lugares que jamás podrán existir (utópicos como el de Tomás Moro o la tierra de Gargantúa y Pantagruel). Surge una nueva relación con la naturaleza, que va unida a una concepción ideal, pero también realista de la ciencia.

3.3.3. Llamado al goce de la vida

El amor y el placer tienen que ser experimentados en el presente; todo aplazamiento es un dejar pasar, y toda proyección es un no realizar.

4▸ El Renacimiento en Italia

Italia es la cuna del humanismo y del Renacimiento. Por ende, aquí encontramos a los más grandes representantes en la pintura, la arquitectura, la escultura, entre otras expresiones artísticas (Leonardo da Vinci, Miguel Ángel Buonarroti, Rafael Sanzio, Donatello, etc.). En poesía, destacaron los épicos Ariosto y Tasso. En filosofía política, Maquiavelo.

4.1. NICOLÁS MAQUIAVELO

4.1.1. Vida

Nació en Florencia, el 3 de mayo de 1469. Perteneció a una familia noble venida a menos. A pesar de ello, recibió una buena educación humanista basada en la admiración a los clásicos. En 1498 fue nombrado secretario de la República de Florencia. Sirvió también como embajador del francés Luis XII, del emperador Maximiliano y de César Borgia, de quien fue uno de sus más fervientes admiradores. En 1512 perdió el puesto de secretario y se retiró de Florencia. Por fin, en 1520 recuperó el favor negado y recibió la misión de escribir la historia de Florencia. Esta obra es dedicada a Lorenzo II de Médicis, quien había llegado al trono pontificio con el nombre de Clemente VII. Años después, el papa le encargó la inspección de las fortificaciones de Florencia, justo en momentos de agitación política. En 1527, la fortificación se rebeló y se proclamó República. Luego de pensarlo bien, los Médicis decidieron no renovarle en el cargo y lo despidieron. Deprimido e incluso acusado y torturado por ser vinculado a una supuesta traición contra los Médicis, murió ese mismo año en Florencia.

Nicolás Maquiavelo en su obra *El príncipe* establece un tratado político sobre cómo ser un soberano fuerte y temido. Obra de Santi de Tito.

4.1.2. Obras

- *Discurso sobre la corte de Pisa* (1499)
- *Della lengua* (diálogo, 1514)
- *Belfagor arcidiavolo* (novela, 1515)
- *Andria* (comedia, 1517)
- *Asino d'oro* (poema, 1517)
- *La Mandrágora* (comedia en prosa de cinco actos, con prólogo en verso, 1518)
- *Del arte de la guerra* (1519-1520)
- *Clizia* (comedia en prosa, 1525)

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

4.2. EL PRÍNCIPE

4.2.1. Estructura

El príncipe es un tratado político (dividido en una dedicatoria y veintiséis capítulos) y fue escrito en 1513, cuando Maquiavelo se encontraba en San Casciano confinado por la acusación de haber conspirado contra los Médicis. Maquiavelo dedicó la obra a Lorenzo II de Médicis, con la esperanza de reconquistar el encargo de Secretario de la República, y fue publicada póstumamente en 1532. Se trata, sin duda, de su principal obra, con la que se crearía el famoso adjetivo "maquiavélico".[5]

4.2.2. Estilo

Directo y sentencioso; presenta una apelación constante a datos históricos, situaciones y ejemplos.

4.2.3. Contenido

En esta obra se aborda asuntos estratégicos que un gobernante debe tomar en cuenta para llevar un buen gobierno. La obra está escrita a manera de recomendaciones, con un lenguaje sobrio y directo. Se intercalan citas en latín, así como referencias históricas para ejemplificar algunos postulados desarrollados en la obra.

Al inicio, se trata acerca de las clases de principados (gobiernos) y sus respectivos orígenes, sean estos por herencia o recientemente obtenidos. Se advierte que los nuevos gobiernos, productos de una conquista o invasión violenta, son los más peligrosos e inestables; en cambio, se recomienda los gobiernos tradicionales, donde el príncipe hereda la corona de una manera ya acostumbrada. En estos gobiernos es más fácil regentar el poder ya que por tradición el pueblo está acostumbrado a ello. Asimismo, advierte que gobiernos mixtos (que tengan algo de nuevo y muy poco de tradición) corren el riesgo de ser tan igual de inconvenientes que los totalmente nuevos.

Más adelante, se reflexiona sobre la conveniencia de tener su propio ejército y no estar supeditado a otro que no sea el suyo, ya que la milicia anexa o mercenaria termina siendo un obstáculo o peligro latente para el príncipe. Se plantea que si un príncipe tiene definitivamente que aliarse con otro, debe escoger a uno menos poderoso que él, y así buscar sutil y paulatinamente dominarlo; porque si no lo hace, el otro puede hacerlo antes. Además, menciona lo que será un punto emblemático del pensamiento maquiavélico, cuando plantea la disyuntiva sobre ser amado o temido. El príncipe, afirma, debe elegir la primera opción, porque todos quieren ser amados y no temidos; pero si tuviera que escoger, la recomendación es optar por ser temido, ya que solo así se puede mantener un estado. Por otro lado, limita esta maldad, diciendo que una cosa es que se recomiende ser temido, pero otra, llegar a ser odiado.

El atribuido lema "El fin justifica los medios" no es dicho explícitamente, pero sí se desarrolla en varios capítulos; especialmente en la parte donde afirma que si un gobernante logra el poder gracias a actos criminales, es reprobable desde el punto de vista moral, mas no si esto ha permitido

5 Una de la acepciones del término maquiavélico aceptada por la RAE es "que actúa con astucia y doblez".

traer unidad y estabilidad al principado. Luego, el príncipe puede tratar bien a su pueblo y así lograr que lo sórdido del origen de su proyecto sea olvidado. En conclusión: la moral del príncipe no es la del común, sino más bien un código regido únicamente para el grupo que gobierna o que quiere detentar el poder.

3. LOS POETAS ÉPICOS

Ludovico Ariosto

Nació en Reggia, el 8 de septiembre de 1474. Siendo niño, escribió una tragedia inspirada en la mitológica Tisbe, por lo que ya se observaba su inclinación por la literatura. Vivió mucho tiempo en Ferrara, bajo el cuidado de los duques del Este. Hasta los 26 años se dedicó a la vida militar. También escribió comedias y poemas líricos, pero destacó en la épica con su obra *Orlando furioso*, por el que fue conocido como el Homero italiano. Murió en Ferrara, en 1533.

Ludovico Ariosto influirá en la épica de su tiempo con su poema Orlando furioso. Retrato de Tiziano Vecellio.

- *I suppositi* (1509)
- *La Cassaria* (1508)
- *Nigromante* (1520)
- *Lena* (1529)

Además, escribió una buena cantidad de sonetos.

Orlando furioso

Este extenso poema épico, dividido en 46 cantos y compuesto en octavas, es, en realidad, una continuación del *Orlando enamorado* de Mateo María Boiardo. La obra de Boiardo, inspirada en los cantares de gesta, narra los viajes del caballero Orlando, que está enamorado de Angélica, una princesa. La historia queda inconclusa en el momento en que Carlomagno ofrece la mano de la joven al que combatiera con valentía a los sarracenos, que amenazaban con destruir la corte.

A pesar de su título, Orlando no es el protagonista, tan solo es uno de los personajes principales, pues todo el poema es una enmarañada historia de hazañas inverosímiles, llena de nigromantes, castillos encantados, hipogrifos y proezas de amor, además de personajes que aparecen y desaparecen, según el capricho del autor. Ludovico continúa la historia de Boiardo, y nos presenta a la bella Angélica, de la que muchos caballeros se enamoran y van detrás de ella para conquistarla, sin imaginar que en el camino les sucederán un sinnúmero de aventuras y peligros de tipo fantástico, y a un Orlando que se obsesiona, enfurece y pierde la razón al no ser correspondido por la joven, y comete todo tipo de atrocidades.

4.3.2. Torcuato Tasso

Vida

Nació en Sorrento, el 11 de marzo de 1544. Hijo del poeta Bernardo Tasso, recibió su primera educación de los jesuitas de Nápoles, y en 1544 pasó a Roma. En 1571 viajó a Francia y fue recibido por los mejores poetas, entre ellos Ronsard. Un año después, viajó a Ferrara y pasó al servicio del duque Alfonso II. En 1575 terminó su obra más importante, *Jerusalén libertada* y encargó a filósofos, teólogos y preceptistas literarios la revisión de su poema. Debido al carácter fantástico, más que histórico de su obra, Tasso fue tachado de pagano e impío, lo que afectó en su salud. Mientras estuvo recluido en un hospital, su obra fue publicada sin su consentimiento, en 1580, con el título de *Il Goffredo*. Al año siguiente, apareció con el título que conocemos. Tras restablecerse en 1586, marchó a Roma, donde la censura se transforma en recibimiento triunfal. Sin embargo, antes de que el papa Clemente VIII lo coronara como poeta, fallece el 26 de abril de 1595.

Este poema épico se contextualiza en la primera cruzada, la única que fue victoriosa para el mundo cristiano.

Obras

- *Rinaldo* (1562)
- *Aminta* (1573)
- *Diálogos* (1579 - 1586)
- *Epistolario* (1564 - 1595)

Jerusalén libertada

Es un poema épico escrito en octavas reales y dividido en 20 cantos. La trama se relaciona con el asedio a la ciudad de Jerusalén durante la primera cruzada y el cerco a esta "ciudad santa", realizado por Godofredo de Bouillon para reconquistar el Santo Sepulcro. El tema es la defensa de la fe cristiana, la cual está en consonancia con las preocupaciones de la Contrarreforma. En la obra se manifiesta el deseo de unión de la cristiandad ante la amenaza que representa el Imperio otomano.

5. El Renacimiento en Francia

5.1. MICHEL DE MONTAIGNE

5.1.1. Vida

Nació en Burdeos, el 28 de febrero de 1533. Fue filósofo, escritor, humanista, moralista y político, además de una de las mentes más luminosas del Renacimiento francés. Es considerado el padre del ensayo, distinción que comparte con el inglés Francis Bacon –este último, más ligado al ensayo científico–. Perteneciente a un periodo de Renacimiento tardío, tuvo influencia de Plutarco, Séneca y Virgilio, así como del estoicismo romano (Marco Aurelio, Séneca, Epícteto) y del escepticismo (Pirrón de Elis y Sexto Empírico). Murió en 1592.

Michel de Montaigne es el iniciador de la especie conocida como ensayo.

5.1.2. Obras

La totalidad de sus escritos están incluidos en sus *Ensayos*. Sin embargo, un texto generalmente publicado aparte de su obra mayor es su *Apología de Raymond Sebond*.

5.2. ENSAYOS

5.2.1. Origen del término

El término *ensayo* proviene del francés *essai*, que significa 'prueba' o 'intento'. En ese sentido, el ensayo es un texto de carácter argumentativo donde se reflexiona acerca de algún tema determinado. Sin embargo, no cierra la discusión en torno a ese tema, sino al contrario: abre un camino para su dilucidación. Así lo entendió Montaigne, motivo por el cual sus ensayos son un punto de partida para la reflexión de grandes temas de carácter artístico, social, cultural, entre otros.

5.2.2. Estructura

Los *Ensayos* constituyen la única obra de Montaigne, generalmente dividida en tres grandes volúmenes que agrupan ensayos de diversa índole:

- Libro primero (57 ensayos)
- Libro segundo (37 ensayos)
- Libro tercero (13 ensayos)

5.2.3. Estilo

Montaigne escribió con un estilo llano y, en general, sin adornos retóricos. Sus textos están enriquecidos con citas de clásicos grecolatinos, lo cual justifica diciendo que "volver a decir peor lo que otro ha dicho primero mejor es inútil". Sin embargo, por querer evitar la pedantería intelectual, omite muchas veces la referencia exacta del autor.

5.2. Contenido

Los temas que aborda en un ensayo no son homogéneos, ya que se pueden encontrar varios, cuya reflexión, lejos de dispersarse de lo central, lo enriquece. Se tratan temas como la educación, los sentimientos, las pasiones, las costumbres, la valoración literaria de escritores clásicos como Séneca, Plutarco y Cicerón. Todo ello abordado con un estilo que aboga por un distanciamiento objetivo para lograr una adecuada percepción y no caer en lo arbitrario ni lo dogmático. Aunque por momentos manifiesta un marcado escepticismo y pesimismo, Montaigne no deja de criticar las posturas fanáticas que solían dividir la opinión de la gente de su época en bandos irreconciliables.

5.3. FRANÇOIS RABELAIS

5.3.1. Vida

Nació en Turaine, en 1494. Su padre fue un abogado acomodado. Realizó sus primeros estudios en una abadía benedictina; luego se trasladó a un convento franciscano donde profundiza en latín, teología y escolástica. Siguiendo con su carrera eclesiástica, pasó a la orden de San Benito; después cambió la posición de monje por la de un simple clérigo. Posteriormente, estudió medicina, ya que comprendió que lo suyo era, antes que curar el alma, curar el cuerpo. Se instaló en Lyon, ciudad que se había vuelto calvinista; allí conoció de cerca la obra de Erasmo, quien lo influyó con sus ideas de crítica y contra lo dogmático. Además, publicó tratados sobre medicina y dictó algunas conferencias relacionadas con su profesión. En 1532, abrumado por las deudas decidió escribir un libro que sirva de entretenimiento a sus pacientes. Así nació *Gargantúa* y *Pantagruel*. Rabelais murió en 1553.

François Rabelais enriquece el léxico de su lengua a través de neologismos y juegos lexicales.

5.3.2. Obras

- Traducción de los *Aforismos*, de Hipócrates
- Traducción de la *Historia* de Herodoto
- *Gargantúa* y *Pantagruel*

5.4. GARGANTÚA Y PANTAGRUEL

5.4.1. Estructura

Inicialmente pensada para distraer a los enfermos, ya que Rabelais creía que el humor tenía cierto efecto sanador, fue escrita en cinco partes (el último libro fue publicado póstumamente). Trata la tremebunda y jocosa historia de dos gigantes: Gargantúa y su hijo Pantagruel. Debido a la censura de La Sorbona, la obra fue publicada bajo el seudónimo de Alcofribas Nasier (anagrama de François Rabelais).

En estas novelas, Rabelais realiza una profunda crítica a la civilización medieval a través del humor de lo grotesco. Usa la carnavalización en el sentido de trocar todo esquema social por un momento de fiesta y desenfreno, en donde, por ese tiempo, se iguala a todos. Inventa vocablos, superpone palabras de distintos idiomas, cultiva la enumeración, remeda la imbecilidad y los infantilismos de los presuntos lenguajes cultos.

Gargantúa y *Pantagruel* presenta una serie de cinco libros:

- *Pantagruel* (1532)
- *Gargantúa* (1534)
- *El tercer libro* (1546)
- *El cuarto libro* (1552)
- *El quinto libro* (su autoría ha sido materia de discusión).

PANTAGRUEL

(fragmento)

Nada diré sin embargo de cómo en sus comidas se chupaba la leche de cuatro mil seiscientas vacas; ni de cómo para hacerle un caldero donde cocer su papilla hubieron de emplearse todos los calderos de Saumur de Anjou, de Villedieu de Normandía y de Bramont de Lorena [...][6]

5.4.2. Estilo

Alegórico, irónico, burlesco, siempre crítico y por momentos reflexivo sobre los diferentes aspectos sociales y culturales de su época. Manifiesta una influencia de Erasmo de Rotterdam en relación con los temas religiosos. Se muestra también crítico para con la educación, a la que fustiga por ser muy tradicional.[6]

Gargantúa, que encarna la exageración, lo grotesco y lo carnavalesco de su tiempo.

5.4.3. Análisis

El primer libro es *Pantagruel*[7], una secuela directa de una obra anónima titulada *Grandes e inestimables crónicas de un gran y enorme gigante Gargantúa*. *Pantagruel* tuvo mucha aceptación y popularidad desde su aparición, a pesar de cierta simpleza en el estilo, muy apegado a la continuación de la historia tomada del folclore popular. Se describe el nacimiento y vida de un gigante de apetito voraz que lo primero que dice es *¡a beber!*[8]

6 RABELAIS, François. *Pantagruel*, 2.ª ed. Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 42.

7 Ediciones modernas lo sitúan como segundo.

8 La frase ha sido probablemente tomada de la expresión euskera "Lagona edatera!" ("¡Amigo, a beber!").

Después del éxito de *Pantagruel*, Rabelais quiso retomar la historia de Gargantúa. Consulta esto con Erasmo y en 1534 publica el segundo libro, *Gargantúa*. Esta vez la narración es mejor cuidada y se desapega del folclore popular para fantasear más sobre la vida de estos dos gigantes. En este segundo libro, se critica de manera alegórica las prácticas pedagógicas de entonces, así como la defensa de una educación no escolarizada cuyo lema era "Haz tu voluntad"; además, incluye la descripción de la abadía de Thelema.

En el tercer libro, se aborda la historia de Pantagruel y su amigo Panurgo, un sagaz bribón, libertino y algo cobarde. En su delirante forma de hablar ensaya demostraciones de dominar varias lenguas e inclusive esboza la construcción de una nueva. El tema principal de la conversación entre Panurgo y Pantagruel es sobre si este último debería o no casarse. Al final, se concluye que se deberá ir a consultar al *oráculo de la botella* para resolver aquel trascendental dilema.

En el cuarto libro, se desarrolla el viaje por mar hacia el oráculo. En su recorrido, Pantagruel se cruza con diversos personajes y sociedades extrañas. Aparecen los *Shysteroos*, descocados individuos que se ganan la vida pidiendo a la gente que los golpee. Este delirante viaje puede ser visto como una parodia a la *Odisea* y a la historia de Jasón y los Argonautas. Este libro es considerado como el más ácido y crítico, pues aquí se realiza una burla explícita a la soberbia y ostentación de la Iglesia y de los políticos. Asimismo, se fustiga con sorna las supersticiones populares, incluso se las llega a ridiculizar hasta la maldad.

Por último, en el quinto libro, se termina el viaje épico-aparatoso de Pantagruel, cuando llegan por fin a la *divina botella*. Pantagruel no hace otra cosa mejor que defecar majestuosamente, y así se da por terminada toda reflexión política o religiosa.

6› El Renacimiento en Inglaterra

6.1. Tomás Moro

6.1.1. Vida

Nació en Londres, el 7 de febrero de 1478. Su permanente afán por la investigación lo hizo estudiar diferentes disciplinas como Teología, Filosofía, Derecho y Gramática. Además, también incursionó en la poesía, la enseñanza y la traducción. Fue amigo y canciller de Enrique VIII, quien lo tuvo como consejero. Sin embargo, luego de una disputa entre Enrique VIII y el papa, pues el segundo se negaba a aceptar el divorcio del primero, Tomás Moro es obligado a divorciar al rey y a casarlo por segunda vez. Moro se negó a ello y fue decapitado por orden expresa del rey el 6 de julio de 1535.

Tomás Moro creó un mundo ideal llamado "Utopía". Retrato de Hans Holbeins.

6.1.2. Obras

- *Vida de Pico della Mirandola* (biografía, 1510)
- *Historia de Ricardo III* (1513)
- *Respuesta a Lutero* (tratado en defensa de la Iglesia; 1513)

- *Diálogo sobre la herejía* (tratado en defensa de la Iglesia, 1528)
- *Refutación de la respuesta de Tyndale* o *Respuesta a un libro envenenado* (tratado en defensa de la Iglesia, dos volúmenes, 1532 y 1533)

Asimismo, realizó diversas traducciones.

6.2. UTOPÍA

6.2.1. Estructura

Está dividida en dos libros y contiene:

- Descripción de la isla
- Las ciudades de Utopía y en particular Amaurota
- Los magistrados
- Artes y oficios
- Las relaciones entre los utópicos
- El verdadero placer
- Los esclavos y otras costumbres
- Los tratados
- El arte de la guerra
- Las religiones de los utópicos
- Conclusión final

Representación de la isla Utopía. Ilustración de Ambrosi Holbein.

6.2.2. Estilo

Sentencioso, directo, irónico, por momentos usa elementos de humor para proponer situaciones ideales en oposición a la realidad.

6.2.3. Contenido

A través de la narración del explorador Rafael Hytlodeo, se nos describe una isla hermosa llamada Utopía, cuya capital es Amauroto[9], regada por el río Anhidro[10] y regida por un funcionario cuyo título es Ademo[11]. Es un lugar hermoso donde la sociedad está organizada de manera inteligente y donde no hay lugar para lo irracional o estúpido: se ha eliminado la propiedad privada, la pasión fratricida por la guerra (no envían a sus ciudadanos a la guerra, excepto en casos especiales donde se tiene que contratar mercenarios); existe la justicia social, la igualdad ante la ley y la colectividad; trabajan el campo, y en los ratos de ocio se dedican a la lectura y al cultivo del arte.

9 En griego, "sin muros".

10 En griego, "sin agua".

11 En griego, "sin pueblo".

Esta maravillosa isla es en absoluto equitativa, hasta las ciudades miden igual y tienen la misma cantidad de habitantes. Impera en el ambiente una paz categórica, pero con el temor de llegar a lo edénico y desvincularse con la realidad, esta isla pretende ser en vez de divina, posible. Una posibilidad que es tratada racionalmente para que sea percibida como un reto y no como una promesa ultraterrena. Para ello, el gobierno de la isla Utopía acomoda a su favor elementos de una política monárquica y republicana. Lamentablemente, no se puede decir que en Utopía hay una democracia, ya que no llega a ser representativa. Los gobernantes son en esencia aristócratas y no se admite la posibilidad de que no sea así. Por otro lado, tampoco se podría decir que es comunista, pero está más cerca de esta última que de un modelo democrático.

7▸ El Renacimiento en Holanda

7.1. Erasmo de Rotterdam

7.1.1. Vida

Probablemente nació entre 1466 y 1469 en Gouda, cerca de Rotterdam (Holanda). Fue hijo ilegítimo de un religioso y de su ama de llaves. Luego de quedarse huérfano a los 14 años, ingresó a un convento agustino, donde aprendió letras, ciencias y arte. Aunque nunca estuvo de acuerdo con la educación y vida monacal, llegó a ser sacerdote; sin embargo, fue, a pedido suyo, dispensado de sus votos posteriores por el papa Julio II. En 1495 se trasladó a París para continuar sus estudios universitarios. Allí recibió influencia del Renacimiento en boga. Cinco años después viajó a Londres y escuchó a John Colet, en Oxford, cuando exponía sobre la vida de San Pablo. Erasmo discutió con él sobre temas de fe y religión. Esto fue decisivo para su posterior desarrollo intelectual. En ese mismo año publicó sus *Adagios*, una obra compuesta de más de 800 frases que luego fueron aumentando. Entre ellos tenemos:

Erasmo de Rotterdam fue uno de los intelectuales más influyentes del siglo XVI. Retrato de Hans Holbein el joven.

ADAGIOS MÁS CONOCIDOS

- "En el país de los ciegos, el tuerto es rey"
- "Tiene un pie en la tumba"
- "No dejó piedra sin mover"
- "Empezar de cero"
- "Más fácil es decirlo que hacerlo"
- "Más vale prevenir que curar"
- "No podemos vivir con ellas, pero tampoco podemos vivir sin ellas"
- "Lágrimas de cocodrilo"
- "Es un mal necesario"
- "Una golondrina no hace el verano"

Por aquel entonces, Erasmo dictó la cátedra de Teología en Cambridge, bajo el reinado de Enrique VIII; también entabló amistad con Tomás Moro y, más allá de continuar en cargos catedráticos, decidió viajar a Italia, donde trabajó por algunos años en la editorial de Aldus Manutius.

En 1515 tradujo el *Nuevo Testamento* y la *Paráfrasis del Nuevo Testamento*, lo cual complicó su fama, que estaba en la cúspide. Lutero diría que precisamente la obra de Erasmo era el germen de su pensamiento, y como era su amigo personal, le exigió la defensa abierta del naciente protestantismo. Los católicos, por su parte, lo presionaban amenazándolo con el desprestigio teológico e inclusive la excomunión. Erasmo siguió independiente y rechazó ambas posturas. La Iglesia lo emplazó con una frase muy sugerente: "Usted puso el huevo y Lutero lo empolló", a lo que Erasmo replicó con su ya clásica ironía y buen humor: "Sí, pero yo esperaba un pollo de otra clase".

Erasmo se refugió en Basilea (Suiza) por un tiempo para poder vivir y escribir. Luego de que esta ciudad se volviera casi fanática del protestantismo, Erasmo, enemigo de todo dogma, se retiró a Italia. Pasado un tiempo, por razones aún no esclarecidas, regresó a Basilea y allí falleció, en 1536.

7.1.2. Obras

- *Manual del caballero cristiano* (1503)
- *Adagios* (1508)
- *Elogio de la locura* (1511)
- *Educación del príncipe cristiano* (1516), dedicado a Carlos V.
- Traducción del *Nuevo Testamento* al latín (1516)
- *Paráfrasis del Nuevo Testamento* (1516)
- *Coloquios* (1517)
- *Sobre la diatriba del libre albedrío* (1524)
- *La enseñanza firme pero amable de los niños* (1528)

Todas las obras de Erasmo fueron censuradas e incluidas en el "Índice de obras prohibidas" por el Concilio de Trento (libros prohibidos por el Vaticano).

7.2. ELOGIO DE LA LOCURA

7.2.1. Estructura

Presenta un prólogo y 68 capítulos donde habla la Necedad (estupidez), quien critica de manera alegórica a diferentes aspectos y personajes de la época, desde la afición por alabarse a sí mismo hasta la ironía a frailes, príncipes y papas. Este libro está dedicado al inglés Tomás Moro.

7.2.2. Estilo

Erasmo muestra una gran erudición al combinar elementos bíblicos con el conocimiento de la cultura clásica. Su lenguaje es bastante pulcro, lleno de referencias académicas, pero el tono no es solemne, sino profundamente satírico. No olvidemos que es la Locura o Necedad quien habla, burlándose de los convencionalismos religiosos y culturales en que aún se vivía. Destaca el humor, el ataque burlón y los latinismos, lo que hace ver en Erasmo una sólida preparación humanista.

7.2.2. Contenido

La obra inicia con una especie de alabanza satírica a favor de la Necedad (Locura). Luego el discurso pierde un tanto lo burlesco para adquirir un tono más reflexivo, donde se tratan diferentes puntos de la vida del hombre, en los que la Locura elogia a la Ceguera y a la Demencia; asimismo, se burla constantemente de las supersticiones populares, pero también de algunas prácticas de la Iglesia denunciadas como corruptas. Se hace una comparación con los ancianos y los niños, para aseverar que son tan felices porque tienen mucho de estulticia (estupidez o locura). Se manifiesta misógino en un apartado al considerar que las mujeres son estúpidas por preocuparse por tonterías, y recomienda que ellas no deben ir en contra de su "natural" predisposición, ya que siendo así son más felices que los hombres.

El ensayo está también repleto de alusiones clásicas al estilo de los humanistas eruditos del Renacimiento. La Locura se presenta como una diosa, hija de la Ebriedad y de la Ignorancia; entre sus compañeros fieles se encuentran el Narcisismo, la Adulación, el Olvido, la Pereza, el Placer, la Irreflexión, la Intemperancia y el Sueño.

El *Elogio de la locura* conoció un enorme éxito popular, para sorpresa de Erasmo. Antes de su muerte, ya había sido traducida al francés y al alemán, y pronto le seguiría una edición en inglés. Influyó en la enseñanza de la retórica durante el siglo XVI, y el arte de la *adoxografía* (el elogio de cosas sin valor) se convirtió en un ejercicio popular entre los estudiantes de la etapa isabelina.

8. El Renacimiento en Portugal

8.1. Luís de Camões

8.1.1. Vida

Nació en Lisboa, probablemente en 1524. Camões tuvo parentesco con el trovador gallego Vasco Pires de Camões, y con el navegante Vasco da Gama. Vivió en Coimbra, donde fue educado inicialmente en ciencias y letras. Regresó a Lisboa, donde llevó una vida bohemia. Se le endilgan muchas relaciones con mujeres de la Corte (inclusive con la infanta doña María, hermana del rey). En 1553, luego de haber sido arrestado por un confuso incidente, parte a la India. Allí se asentó en la ciudad de Goa, donde escribió gran parte de su obra.

A su regreso a Portugal, luego de innumerables penurias económicas (incluso un amigo le pagó el pasaje a Lisboa), sin dinero y delicado de salud, logró publicar *Os Lusíadas*. En retribución a los servicios prestados a la patria, el rey le concedió una modesta pensión, la cual lamentablemente no ayudó a sacarlo de la indigencia en la cual estaba sumido desde hace mucho tiempo.

Gran parte de su obra fue robada y la gloria literaria que tanto buscó lo sorprendió luego de muerto. Falleció en Lisboa, el 10 de junio de 1580. Es considerado el mejor escritor en lengua portuguesa.

Luís de Camões es considerado el máximo poeta de Portugal.

2.1.2. Obras

- *Anfitrión* (1545)
- *El rey Seleuco* (1545)
- *Filodemo* (1555)
- *Rimas* (1595)

3. OS LUSIADAS

3.2.1. Estructura

Publicado en 1572, este poema épico consta de ciento dos octavas reales, repartidas entre diez cantos. El tema sobre el que se articula la obra es la primera expedición de Vasco da Gama a Oriente, si bien el propósito último del autor es cantar la gloria del Imperio portugués.

3.2.2. Estilo

Épico, al exaltar las hazañas de los navegantes portugueses. Por momentos muestra apego a lo mítico y simbólico, con el objetivo de resaltar el heroísmo y el afán de aventura.

3.2.3. Resumen

La obra comienza con la invocación a Calíope, musa de la épica, para que cante los grandes sucesos de los héroes portugueses, quienes tienen como destino Oriente, así como su conquista y conversión. Lo curioso es que esta gesta cristiana es anunciada por los dioses del Olimpo. Estos se reúnen en consejo divino, presididos por Júpiter, para decidir si los portugueses viajan o no. Baco se opone, pero Venus y Marte están a favor de ellos con lo que se decide el viaje. Es así que comienza su travesía y pasan por muchos lugares de África hasta llegar a Mombaza. Su gobernante los acoge con mucha amistad e incluso les prepara un banquete. Su intención, sin embargo, era engañarlos, para luego capturarlos y matarlos. Pero los dioses intervienen en defensa de los viajeros, sobre todo Venus, quien aboga por ellos. Mercurio se aparece en sueños a Vasco da Gama y le advierte de las intenciones del malvado rey de Mombaza. Los portugueses deciden irse de aquel lugar y navegan hasta

Os Lusíadas es una combinación de mitología e historia. Ilustración de Antonio Soares dos Reis.

llegar a Melinde, cuyo gobernante los recibe hospitalariamente. Vasco le narra el origen mítico de Portugal, sus gobernantes más ilustres, sus guerras y hazañas contra Castilla. Vasco prosigue su historia narrándole su partida de Lisboa. Entonces desaparece toda desconfianza de Melindano y nace una verdadera amistad entre Gama y este rey.

Vasco y los suyos salen de Melinde. El despechado Baco, que odia a los portugueses, desciende a las profundidades del mar –aquí se describe el maravilloso reino y palacio de Neptuno– y convoca a los dioses marinos para que ataquen a los portugueses, pero Venus y las Nereidas los defienden. Finalmente llegan a salvarse de los ataques y tempestades para llegar exitosamente a Calcuta.

Se exhorta a los príncipes cristianos a emprender hazañas similares cuando la defensa de la religión se los requiera. En Calcuta, Vasco da Gama conoce al moro Monzaide, con quien conversa de diversos temas. El gobernador de la ciudad contempla varias pinturas colgadas en los muros de las embarcaciones. Los portugueses le explican cada una de las pinturas, que representan el origen del nombre de Lusitania y los hechos gloriosos de los reyes portugueses. Sin embargo, debido a la codicia de algunos de sus hombres, estos conspiran en contra de Vasco da Gama, pero que felizmente no prospera. Libre de las traiciones y peligros, Vasco y lo suyos salen de Calcuta, retornan a su patria y cuentan la hazaña de haber llegado por fin a las Indias orientales y no a América.

Venus, Tetis y un grupo de ninfas reciben pomposamente a los navegantes. Se celebra un convite para todos, se declaman poesías y se entonan cánticos proféticos donde se vislumbran los éxitos de los virreyes portugueses. Llegan finalmente a Lisboa y ofrecen al rey dádivas y tesoros diversos.

⏩ CANTO VI

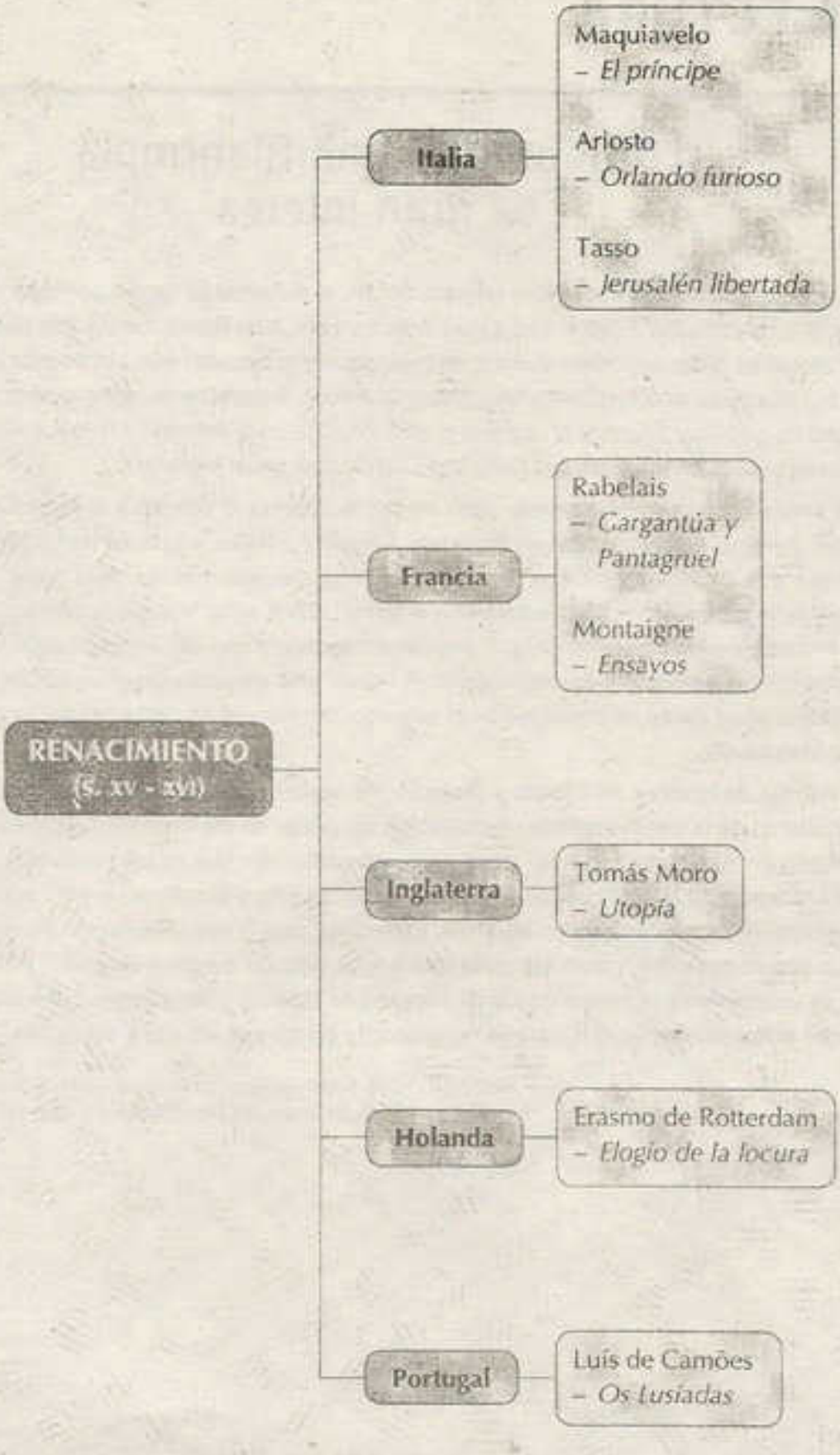
(fragmento de *Os Lusíadas*)

Las ondas navegaban del Oriente,
ya en mares de la India, y contemplaban
los tálamos del sol, que nace ardiente;
ya casi sus deseos se acababan,
mas Baco artero, que en el alma siente
las venturas que así se preparaban
a la gente de Luso, de ellas digna,
con airada maldad no se resigna.

Veía a todo el Cielo ya inclinado
a convertir Lisboa en nueva Roma;
no lo puede estorbar, pues destinado
lo tiene otro poder que todo doma.
Del Olimpo bajó desesperado,
nuevo remedio en tierra busca y toma:
entra al húmedo reino, donde es fuerte
aquel a quien el mar cayole en suerte.

En el último hondón de las profundas
cavernas altas, donde el mar se esconde,
de donde salen ondas furibundas
cuando al rabioso viento el mar responde,
Neptuno mora y moran las jocundas
Nereidas y otros dioses del mar, donde
las aguas dejan campo a las ciudades
que habitan estas húmedas deidades.[12]

12 CAMÕES, Luis. *Os Lusíadas*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1983. Traducción de Ildefonso Manuel-Gil. p. 122.


RENACIMIENTO
(S. XV - XVI)
Italia
Maquiavelo
– El príncipe
Ariosto
– Orlando furioso
Tasso
– Jerusalén libertada
Francia
Rabelais
– Gargantúa y Pantagruel
Montaigne
– Ensayos
Inglaterra
Tomás Moro
– Utopía
Holanda
Erasmo de Rotterdam
– Elogio de la locura
Portugal
Luís de Camões
– Os Lusíadas

Lectura

Los mecenas: una filantropía de gran interés

En la segunda mitad del siglo xv y primera del xvi, el mecenazgo llega a su mejor momento y asimismo la creación artística. Los papas Julio II y León X en Roma, los Médicis en Florencia y los Sforza en Milán concretan el clima de protección y lo vinculan muy claramente al progreso de sus ciudades, con verdadero nacionalismo. Julio II, el papa restaurador, cree que el cristianismo no necesita dinero, sí en cambio el arte. Protege en el Vaticano a Rafael y Miguel Ángel, quienes prosiguen más tarde su tarea con León X (que es un Médicis).

Los artistas aceptan el patrocinio, pero no tan fácilmente el señorío y la servidumbre. Leonardo da Vinci ha comenzado en Florencia; luego irá a Milán, a la corte de Ludovico Sforza; volverá a la Florencia de César Borgia; más tarde otra vez a Milán, para servir al rey Luis XII, que es francés; dos años estará con el papa León X en el Vaticano y terminará sus días en Francia, invitado por Francisco I. Otro tanto sucederá con Benvenuto Cellini. A veces, la protección se transforma en persecución. A veces, esta persecución es una manía, como en el Tasso; otras veces, la hostilidad es el subproducto natural de cierta lucidez, como sucede con Maquiavelo.

La mezcla de hombre de Estado y protector de las artes; el auge de la cultura clásica y el nacimiento de la ciencia política; la definición del poder en los términos republicanos sobreviviendo en la dictadura..., todo resulta una contradicción, que es tan notable, rica y trágica como Lorenzo el Magnífico. Los mecenas hacen del arte y la cultura un bien social y, como hombres de Estado, pretenden dirigirlos. Esto conduce a la instrumentación de estos valores para que su desarrollo necesitan de la libertad. La relación del papa Nicolás V y Fra Angélico no es exactamente la misma que la de Lorenzo de Médicis y Maquiavelo, pero ambas pertenecen al Renacimiento, que todavía no acaba de contar sus artistas y escritores.

HARRINGTON, Edwin (director). *Hechos Mundiales*. Revista mensual. Año 3, T. 4. N.° 31. Santiago de Chile: Editora Zig-Zag. 1970, pp. 56-58.

Preguntas resueltas

Pregunta 1

Marque la alternativa contenido - obra:

I. Es una crítica alegórica de la sociedad usando lo carnavalesco y el realismo grotesco.
II. Se burla de la sociedad, el clero, y los intelectuales, ya que recibe alabanzas de la necedad.
III. Establece pautas de orientación para el gobierno de una nación, deslindando el poder estatal del eclesiástico.
IV. Es la descripción y comentario de un lugar donde las injusticias no existen y donde el hombre vive sin las preocupaciones de ese entonces.

a. *Elogio de la locura*
b. *Gargantúa y Pantagruel*
c. *Utopía*
d. *El príncipe*

A) Ib, IId, IIIc, IVa
B) Ic, IIa, IIIb, IVd
C) Ia, IId, IIIb, IVc
D) Ic, IId, IIIa, IVb
E) Ib, IIa, IIId, IVc

Resolución

Gargantúa y Pantagruel tiene una temática que gira en torno a una crítica alegórica de la sociedad usando lo carnavalesco y el realismo grotesco. *Elogio de la locura*, por su parte, plantea una burla de la sociedad, del clero y de los intelectuales de la época, ya que recibe elogios de la necedad. *El príncipe*, en cambio, establece como temática pautas de orientación para el gobierno de una nación. Finalmente, en *Utopía* el tema esencial es la descripción y comentario de un lugar donde las injusticias no existen y donde el hombre vive sin las preocupaciones de ese entonces. Con ello hace, de manera indirecta, una crítica a una sociedad que debería ser y no es como lo idealmente propuesto en la isla Utopía.

Clave E

Pregunta 2

En el siguiente fragmento de *El Príncipe*: "... no se puede llamar valor a matar a sus conciudadanos, traicionar a los amigos, y carecer de fe, de humanidad y de religión. Estos medios pueden llevar a adquirir el Imperio, pero no la gloria", se observa que el *maquiavelismo* aún conserva rezagos

A) de la superstición medieval.
B) del amor cortesano.
C) del pensamiento feudal.
D) de la moral cristiana.
E) de la cosmovisión grecorromana.

Resolución

En el fragmento se observa que el maquiavelismo todavía mantiene rezagos de la moral cristiana, ya que por un lado se rescata la importancia de la religión en el aspecto de valores de humanidad y alma (o espiritualidad), y por el otro, se pretende una trascendencia metafísica. Parece que Maquiavelo aún añora la promesa de vida eterna, donde el hombre está hecho no para un imperio terrenal, sino para uno ultraterreno.

Clave D

Pregunta 3

Los *Ensayos* de Montaigne son un conjunto de reflexiones sobre diferentes temas donde el autor revela por momentos..... ..... ante la posibilidad de progreso humano.

A) una certera fe y confianza
B) un gran desconcierto y perplejidad
C) una grata certidumbre y optimismo
D) un profundo escepticismo y pesimismo
E) una sutil indiferencia e inseguridad

Resolución

Los *Ensayos* de Montaigne son un conjunto de reflexiones sobre diferentes temas donde el autor revela por momentos un profundo escepticismo y pesimismo ante la posibilidad de progreso humano. Esto se debe a que el análisis que hace Montaigne de la sociedad es a través de una escala de valores muy elevada y erudita. Ante ello, toda comparación resulta insuficiente e inclusive desalentadora. La condición humana entonces se le revela a Montaigne como carencial, imperfecta y a veces desprovista de todo fin positivo.

Clave D

Pregunta 4

En el siguiente fragmento de *El príncipe*: "Lo ideal es ser tanto temido como amado, pero como no suelen darse ambas cosas a la vez, es recomendable lo primero. Sin embargo, se debe buscar ser temido pero no odiado", se infiere que el autor

A) hace una apología de la violencia exaltándola por encima de cualquier otra consideración.
B) justifica la violencia parcialmente al subordinarla a un fin equilibrado entre el pueblo y el gobernante.
C) propone la búsqueda de la violencia por estrategia política.
D) defiende la violencia como instrumento de terror para el control sociopolítico.
E) plantea la necesidad de que un gobernante sea temido sin llegar al extremo de ser aborrecido.

Resolución

En el fragmento se infiere que el autor justifica la violencia parcialmente al subordinarla a un fin equilibrado entre el pueblo y el gobernante. Se presenta en Maquiavelo una influencia del cristianismo que lo obliga a no ser totalitario, que de alguna manera le pone límite a su *maquiavelismo*, diciéndole que quizá sea recomendable hacer lo que sea, pero no ciertas cosas extremas.

Clave B

Pregunta 5

En la obra *Utopía*, de Tomás Moro, se menciona que por fin el oro se usa para lo que debe ser: como materia prima para hacer urinarios. Observamos aquí una crítica al fervor del oro, usando al urinario como un símbolo.....

A) accesorio y vinculado con lo sórdido.
B) imprescindible y relacionado con lo lujoso.
C) reemplazable y asociado con la nobleza.
D) fútil y relacionado con lo trivial.
E) sin importancia y asociado con lo intrascendente.

Resolución

En *Utopía*, de Tomás Moro, se realiza una crítica al fervor de la gente al oro, usando al urinario como un símbolo accesorio y vinculado con lo sórdido: el ser humano no deja de vivir sin urinario y, a su vez, este se utiliza para recibir las micciones de la gente. El oro es así relegado a algo ruin y pestilente a través de una sutil metonimia (objeto-materia).

Clave A

Pregunta 6

En el siguiente fragmento de *El elogio de la locura*: "El vicio aparece más ostensible en aquel que artificiosamente pretende revestirse de la apariencia de virtud, torciendo su natural inclinación (...), así la mujer será siempre mujer, es decir, necia, aunque se ponga la máscara de persona", se infiere que el autor

A) plantea una crítica sutil contra las falsas apariencias, poniendo como ejemplo a la mujer.
B) expresa una reprobación jocosa de la impostación de valores, donde resalta a la mujer.
C) propone un punto de vista misántropo al ver en la mujer la imagen de la hipocresía en valores.
D) justifica la hipocresía de la sociedad de su época con una soterrada comparación de la mujer con lo falso.
E) muestra una actitud burlona, hiriente y explícitamente misógina al criticar la hipocresía.

Resolución

En el fragmento, se infiere que Erasmo muestra una actitud burlona, hiriente y explícitamente misógina al criticar la hipocresía, ya que relaciona, de manera desafortunada e injustificada, a la mujer como algo naturalmente inclinado a la necedad.

Clave E

Pregunta 7

Marque la alternativa que corresponda con las características de *Gargantúa y Pantagruel:*

I. Incorpora al francés diversos neologismos.
II. Expresa una visión crítica de la moral medieval.
III. Propone un ácido humor hacia la afición del uso de latinismos por parte de los escolásticos.
IV. Imita lo grotesco de la necedad de una sociedad que pretende ser culta a la fuerza.
V. Asume una actitud conciliadora ante los vicios de la burguesía, mas no así con los de la aristocracia.

A) I y III
B) I, II, III y IV
C) I, II, III y V
D) I y II
E) I, III y IV

Resolución

La obra *Gargantúa y Pantagruel* presenta un rico abanico de características, entre las que destacan: la incorporación al francés de diversos neologismos, la visión crítica de la moral medieval, la propuesta de un ácido humor hacia la afición del uso de latinismos por parte de los escolásticos, la imitación de lo grotesco de la necedad de una sociedad que pretende ser culta a la fuerza. Sin embargo, que asuma una actitud conciliadora ante los vicios de la burguesía, mas no así para con los de la aristocracia es falso, porque el autor fue agresivo para con ambas.

Clave B

Pregunta 8

En el siguiente fragmento de *El elogio de la Locura*: "Algunos hay tan rígidamente religiosos, que llevan de cilicio las vestiduras exteriores, aunque la ropa interior sea de finísima tela de Milesia; otros, por el contrario, van por fuera vestidos de lino y por dentro de lana; otros huyen del contacto del dinero como del de una hierba venenosa, pero no del de las mujeres ni del vino...", se critica al clero por

A) ser pródigos o licenciosos y no llevar una vida casta.
B) no ser consecuentes con su vida y con lo que predican.
C) no parecer lo que dicen que son a pesar de no mostrar contradicciones.
D) estar más orientados al interés común que a los del prójimo.
E) ser demasiado dogmáticos e intolerables.

Resolución

En el anterior fragmento, Erasmo critica al clero por no ser consecuente con su vida y con lo que predica. Esto responde a un momento crítico de la Iglesia, ya que efectivamente muchos eclesiásticos llevaban una especie de doble vida y aparentaban lo que no eran.

Clave B

Pregunta 9

Algunos conceptos surgieron en el Renacimiento producto de sus autores u obras. Por ejemplo, el concepto de ..... relacionado con lo bello pero irrealizable; lo ....., con la comida y bebida exagerada y lo ....., con la idea de valerse de cualquier medio para lograr un fin.

A) fantástico - hiperbólico - pragmático
B) neoplatónico - grotesco - político
C) utópico - pantagruélico - maquiavélico
D) utópico - carnavalesco - pragmático
E) ideal - pantagruélico - práctico

Resolución

Algunos conceptos surgieron en el Renacimiento producto de sus autores u obras. Por ejemplo, el concepto de **utópico** (Moro) relacionado con lo bello pero irrealizable; lo **pantagruélico** (Rabelais), con la comida y bebida exagerada y lo **maquiavélico** (Maquiavelo), con la idea de valerse de cualquier medio para lograr un fin.

Clave C

Pregunta 10

Obra escrita en verso que apeló a lo histórico y mitológico para exaltar el sentimiento patriótico de una nación fue ..... a partir de .....

A) *Jerusalén libertada* - un mito histórico.
B) *Os Lusíadas* - una leyenda religiosa.
C) *Orlando furioso*- una hazaña marítima.
D) *Jerusalén libertada* - una leyenda religiosa.
E) *Os Lusíadas* - una hazaña marítima.

Resolución

Obra escrita en verso que apeló a lo histórico y mitológico para exaltar el sentimiento patriótico de una nación fue ***Os Lusíadas*** a partir de **una hazaña marítima** protagonizada por Vasco da Gama. En esta gesta de aventura y conquista no es solo el héroe el que resalta, sino que se eleva a símbolo de una nación que busca, más que la expansión de un imperio, la consecución de la gloria histórica.

Clave E

Preguntas propuestas

1. El Renacimiento tiene como base al ..... y constituyó, en el plano literario, una mirada a la literatura .....

A) humanismo - provenzal.
B) antropocentrismo - medieval.
C) teocentrismo - popular.
D) humanismo- grecolatina.
E) platonismo - griega.

2. Señale el enunciado incompatible al arte renacentista.

A) referencias mitológicas
B) uso de tópicos latinos
C) renovación de géneros y especies
D) arte de carácter racionalista
E) originado en Francia e Italia

3. Los escritores del Renacimiento revaloraron el arte clásico principalmente por

A) su normatividad estética.
B) el fin moral religioso de sus temas.
C) la revaloración de lo popular.
D) el tema fatalista de sus obras.
E) su carácter antropocéntrico.

4. El ensayo, género que contribuye a la reflexión, fue creado por

A) William Shakespeare.
B) Dante Alighieri.
C) Michael de Montaigne.
D) Torcuato Tasso.
E) Ludovico Ariosto.

5. El patrocinio financiero que se otorgaba a artistas o científicos fue conocido como el

A) dulce estilo nuevo.
B) altruismo.
C) mecenazgo.
D) aedo.
E) *carpe diem*.

6. Señale la alternativa que solo presenta autores renacentistas.

A) Maquiavelo - Ariosto - Rabelais
B) Garcilaso - Moliere - Montaigne
C) Camoens - Tasso - Petrarca
D) Shakespeare - Boccaccio - T. Moro
E) Lope de Vega - Alighieri - Camoes

7. ¿Qué obra renacentista es considerada un tratado político?

A) *El príncipe*
B) *Hamlet*
C) *Utopía*
D) *Gargantúa y Pantagruel*
E) *Églogas*

8. Seleccione la relación incorrecta entre título y género de las siguientes obras renacentistas.

A) *Gargantúa y Pantagruel*: narrativa
B) *El príncipe*: expositivo
C) *Églogas*: lírica
D) *Jerusalén libertada*: épico
E) *Utopía*: drama

9. ¿A qué especies constituyen las obras renacentistas tituladas *El príncipe* y *Jerusalén libertada*?

A) memorias y crónica
B) cantar de gesta y ensayo
C) novela y epopeya
D) ensayo y poema épico
E) ensayo y hagiografía

10. La obra renacentista que presenta como tema la primera cruzada y la defensa de la fe cristiana es

A) *Jerusalén libertada*.
B) *Orlando Furioso*.
C) *Os lusiadas*.
D) *Utopía*.
E) *Gargantúa* y *Pantagruel*

11. Identifique al autor que tuvo como propósito cantar la gloria del imperio portugués.

A) Ludovico Ariosto
B) Tomás Moro
C) Luis de Camoes
D) Fray Luis de León
E) Ignacio de Luzán

12. La poesía renacentista europea tuvo como eje

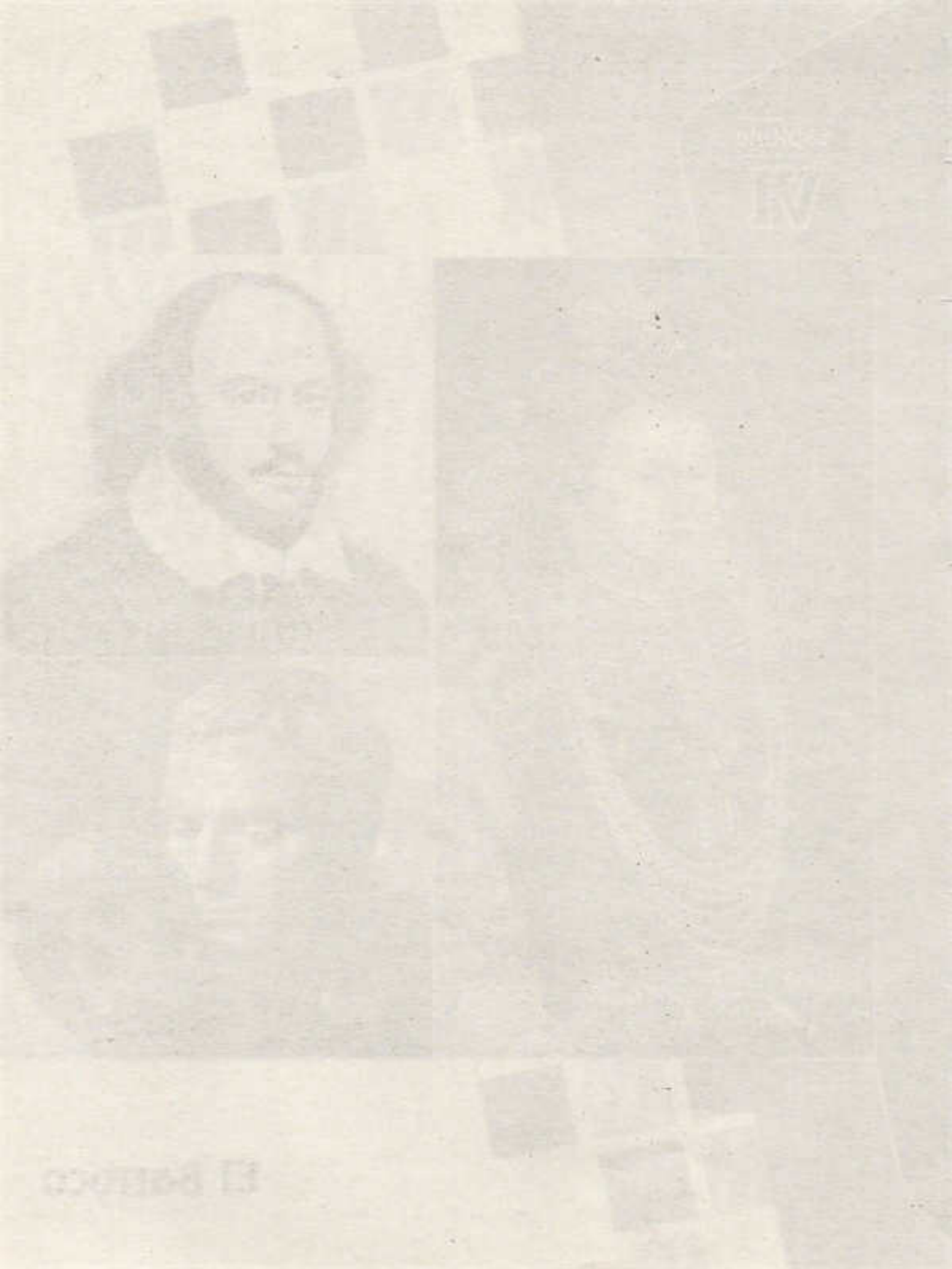
A) a la literatura latina.
B) el culto a la religiosidad.
C) la revaloración del romance.
D) la asimilación del arte oriental.
E) el lenguaje culterano.

twitter.com/calapenshko

Capítulo

VI

El Barroco



CAPÍTULO VI

EL BARROCO

Objetivos

- Conocer y comprender los aportes del Barroco en el proceso de la literatura occidental.
- Comparar y diferenciar las manifestaciones del Barroco, surgidas en distintos países europeos, pero en especial en Inglaterra.
- Analizar la dinámica de los procesos sociales, económicos y políticos relacionados con las obras escritas en el contexto del Barroco.
- Identificar las características y los aportes principales de las obras de William Shakespeare.

Introducción

Uno de los fenómenos culturales que ha causado mayores problemas para su definición y delimitación es el Barroco. El mismo término que lo representa ha sido debatido desde su aparición. ¿Es solo un movimiento artístico? ¿No involucra también una forma de pensamiento y de ver el mundo? ¿Podemos inscribirlo únicamente en el siglo XVII? ¿No podríamos afirmar que a través de la historia del arte ha habido alternadamente épocas clasicistas y épocas barrocas? En todo caso, lo que sí está fuera de discusión es que el Barroco ha aportado en forma contundente a las distintas expresiones del arte, y en el caso de la literatura, con clásicos de la talla de Shakespeare, Cervantes, Milton, Góngora, por solo citar algunos.

Un factor importante es también entender el fenómeno del Barroco dentro del contexto socioeconómico en el cual se gestó y se desarrolló: el periodo de las grandes monarquías europeas y su lucha por la hegemonía del viejo continente, algunas como impulsoras de una estructura comercial y capitalista –como la inglesa–, y otras como defensoras de un poder absolutista, con rezagos todavía feudales –como la española–. El problema es en realidad más complejo, y lo anterior es solo una presentación, pero lo cierto es que el Barroco, del cual hasta hoy evidenciamos sus reminiscencias, no puede dejar de ser hijo de su tiempo.

1▸ Contexto histórico-cultural

No hay una fecha específica para señalar el fin del Renacimiento y el inicio del Barroco. Sin embargo, podemos rastrear ciertos fenómenos de distinta índole –económica, política, cultural, artística– que expliquen, en cierta medida, el tránsito de una etapa renacentista a una barroca.

1.1. Un periodo de crisis

Durante el siglo XVI, se va consolidando una economía de carácter mercantilista, la cual se encontraba en manos de la burguesía. Este proceso permite el decaimiento de la estructura económica feudal, basada en el dominio de la tierra y que predominó a lo largo de la Edad Media, y da paso a una nueva etapa en las relaciones socioeconómicas: el capitalismo. Sin embargo, esta actividad mercantilista –aún en proceso– se defendía en una política que es conocida como monarquías absolutistas.

Felipe II fue quien impulsó la Contrarreforma, en oposición al protestantismo luterano.

En el siglo XVI, la corona que tuvo un mayor poder económico y político fue la española, sobre todo en los reinados de Carlos I (1516-1556) y de Felipe II (1556-1598). En el caso del primero, podemos afirmar que el arte que predominó fue aún de características que reconocemos como renacentistas. En el caso del segundo, sin embargo, este arte renacentista pasa por un proceso de transición que deviene en el Barroco, el cual alcanza su esplendor en el siglo XVII. Pero este arte está íntimamente relacionado con sucesos que afectan a los diferentes países en general, y a España (epicentro del Barroco) en particular. Tenemos:

- La reforma católica o Contrarreforma: que fue impulsada por Felipe II y concretada en el Concilio de Trento (entre 1545-1563) como una oposición a la Reforma o protestantismo luterano. Ejemplos de esta política contrarreformista son los siguientes: la reimplantación de la Inquisición en España, conocida en América como Tribunal del Santo Oficio; la aparición del *Index* (lista de libros prohibidos que incluía obras de Nicolás Copérnico, Galileo Galilei, Juan Calvino, entre otros). Se vivió un clima de represión para con las ciencias y las humanidades.
- Las diversas guerras: como la guerra de los treinta años (en la que intervinieron las mayores potencias europeas de la época); también destacan las actividades bélicas que enfrentó el Imperio español contra otros reinos, como el inglés o el francés, por mantener su hegemonía, así como las zonas bajo su dominio (Portugal, Nápoles, los Países Bajos). En el siglo XVII, la Monarquía española pasa por una etapa de decadencia debido a sus constantes derrotas.
- Los levantamientos populares a lo largo del siglo XVII: las masas estaban descontentas con la política de sus reyes, quienes invertían en guerras que ensangrentaban todo el continente; en las cortes se vivía con opulencia, y en los pueblos cundía la miseria.

Estos acontecimientos son una muestra de que a lo largo del siglo XVII predominó la crisis en diferentes lugares de Europa, pero especialmente en España. Es en este contexto de guerras, escepticismo, pesimismo y represión ideológica que se desarrolla el Barroco.

1. DEL MANIERISMO AL BARROCO

Ya en el plano artístico, en las primeras décadas del siglo XVI, el arte en Italia –especialmente en la arquitectura y en la pintura– comienza a mostrar variaciones en relación con la estética renacentista del siglo XV. Los nuevos artistas (Rosso Florentino, Benvenuto Cellini, Giambologna, entre otros) comenzaron a crear a la manera de los maestros: Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Rafael Sanzio, e hicieron de su arte una fría técnica imitativa. Pero hubo algo más: no solo fue imitación, sino ante todo oposición a la propuesta de equilibrio y mesura renacentista (aunque ya los maestros en sus últimas obras estaban prefigurando esta nueva propuesta; uno de los más claros ejemplos es "El Juicio Final", de Miguel Ángel). Es así como surge el manierismo: como expresión peyorativa de "a la manera". Empezó en arquitectura, pero pronto se difundió a otras artes; asimismo, de Italia se propagó a los diferentes países del continente europeo. Este arte se caracteriza por su propuesta artificiosa, difícil y estilizada.

El manierismo es, entonces, una etapa de transición entre el equilibrio clásico del Renacimiento y la exageración desmedida del Barroco.

2. DEFINICIÓN

Para precisar la definición del Barroco, debemos partir de su origen etimológico la más aceptada es que barroco proviene del portugués *berrueco*, que es una piedra preciosa sin forma.

De este contexto de la pedrería, el término *barroco* se traslada al campo estético como arte de carácter retorcido, es decir, falto de equilibrio, extraño, bizarro, desmesurado. El término fue empleado en distintas lenguas (*baroque*, en francés; *barocco*, en portugués), y siempre como sinónimo de un arte malogrado y corrompido, en oposición a un arte equilibrado y clásico (difundieron esa oposición, sobre todo, los preceptistas franceses del siglo XVII); sin embargo, donde se difunde –pero ahora con carga positiva y ya no peyorativa– el término barroco es en el contexto alemán, a partir de la obra *El Cicerone*, de Jacob Burckhardt (1860).

El Barroco no solo es un movimiento literario y artístico; en realidad, abarca toda una época y una visión histórica y de pensamiento.

El problema no es tan simple, pero para efectos didácticos diremos que el Barroco es un fenómeno ideológico-artístico que se desarrolló, sobre todo, en el siglo XVII y que se opuso al equilibrio e idealismo clásico, propio del Renacimiento, caracterizándose por su complejidad, uso desmedido de adornos, así como una visión pesimista y escéptica frente al mundo. Destacó en artes tales como escultura (Gian Gua Lerniti), arquitectura (Francesco Borromini), música (Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi), pintura (el Greco), literatura (Shakespeare, Cervantes, Calderón), entre otras.

3› Características

3.1. Oposición al equilibrio renacentista

El puente entre el Renacimiento y el Barroco es el manierismo, el cual presenta en sus rasgos una fuerte oposición al estilo renacentista. Esta perspectiva no solo se mantiene, sino que se acrecienta en el arte barroco. Las propuestas de equilibrio, armonía y unidad –que los renacentistas heredaron de los clásicos grecolatinos– simplemente estallaron en un arte como el Barroco, el cual se caracterizó justamente por lo contrario: desmesura, exageración e inarmonía.

3.2. Hermetismo

Los escritores barrocos son por lo general *oscuros* y *difíciles*, lo que se relaciona con la visión compleja y crítica que tenían de su sociedad en particular. Frente a la claridad de los autores renacentistas, en esta época el sentido de los poemas se perdía en términos rebuscados, referencias mitológicas complejas (Góngora) y juegos de palabras que llevaban la lengua hasta sus límites (Shakespeare).

3.3. Uso recargado de adornos

No olvidemos que el estilo de estos poetas es recargado y exagerado, por lo que se valían de un uso desmedido de figuras literarias. Además, con esto se buscaba consolidar la noción de *ingenio*, ya que el poeta barroco tenía que demostrar que era ante todo un artífice del verso. En lengua española eso se evidencia en los logros poéticos que alcanzaron escritores como Quevedo, Sor Juana o Góngora.

3.4. Se mantuvo el uso de elementos clásicos

Es una característica que perduró del estilo renacentista. En la literatura barroca, hay constantes alusiones al mundo grecolatino, pero actualizado ahora con la visión de escepticismo y de movimiento, propia de este tiempo. Citemos un fragmento del poema *Comus*, del inglés John Milton:

> Escúchanos y surge a nuestros ojos,
> por el grandioso Océano y la masa
> de Neptuno, que da temblores a la tierra;
> por el paso de Tetis, grave y majestuosa;
> por el rostro arrugado del canoso Nereo;
> por el garfio que llevan los carpáticos brujos
> y por la caracola del tritón escamoso [...][1]

3.5. Religiosidad y espíritu contrarreformista

Esta perspectiva destacó solo en España, donde la Contrarreforma fue impulsada por el rey Felipe II. En otros países, aunque no se desarrolló esa política, hubo ecos que de alguna manera repercutieron en su quehacer cultural. Ahora, un error común en que se suele caer es afirmar que el arte barroco fue exclusivamente contrarreformista, lo cual no es cierto, pues en algunos países hubo una

1 VV.AA.: *Antología poética* (poesía inglesa de los siglos XVI y XVII). Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1984, pp. 113-114.

especie de "Barroco protestante"[2]. En Inglaterra, por ejemplo, uno de los poetas más importantes de la época es John Donne, quien en algunos poemas muestra una temática católica con mucha expresividad:

> En un mismo lugar creemos el Calvario
> y el Paraíso, el árbol de Adán, la cruz de Cristo.
> Mira, Señor, y encuentra en mí a los dos Adanes:
> si el sudor del primer Adán cubre mi rostro,
> la sangre del segundo venga a ceñirme el alma.[3]

La Reforma de Lutero fue enfrentada por Felipe II, quien impulsó la Contrarreforma.

3.6. PESIMISMO Y ESCEPTICISMO

El humanismo renacentista era vitalista: el hombre de los siglos XV y XVI quería saberlo todo y se dedicó a ello con anhelo y tesón. Sin embargo, ese idealismo fue poco a poco perdiéndose, hasta el punto de que al hombre del Barroco no le importaba la posibilidad de tener todo el conocimiento, ya que todo en el mundo se le presentaba como inconstante y falto de sentido. Es innegable que el contexto social, económico y político de crisis que se vivía influyó en la perspectiva particular de los artistas. Los ejemplos son numerosos: Hamlet se debate entre el "ser o no ser"; para Macbeth, "la vida es una historia contada por un loco"; el Quijote es un personaje que se debate entre la locura y la cordura; en Calderón, no se sabe si la vida es "una sombra, una ficción"; el escepticismo en estos autores permitió que sus obras presenten un tono reflexivo bastante profundo, en torno al hombre y su condición en el mundo.

3.7. IDEA DE MOVIMIENTO

Se relaciona íntimamente con la anterior característica, ya que el idealismo renacentista condujo a un estatismo de las cosas; en el Barroco, en cambio, nada es perdurable ni estático, sino que todo está en constante movimiento; este dinamismo se presenta en las formas irregulares y recargadas del estilo barroco, pero también en el contenido de sus obras; tomemos como ejemplo unos versos de Quevedo donde se desarrolla el tópico del *sic transit*, que significa "en movimiento":

> Miré los muros de la patria mía,
> si un tiempo fuertes ya desmoronados
> de la carrera de la edad cansados
> por quien caduca ya su valentía.
> Entré en mi casa: vi que amancillada
> de anciana habitación era despojos,
> mi báculo más corvo y menos fuerte.[4]

En estos versos, el poeta expresa que retorna a su patria y hogar después de un largo viaje; pero todo ha cambiado, deteriorándose lo que en algún momento significó hogar y protección.

---

2 Cf. MARAVALL: Ob. cit., p. 41.

3 VV. AA.: Ob. cit., p. 65.

4 QUEVEDO, Francisco de. *Antología poética*. Barcelona: Editorial R.B.A., 1994, p. 26.

3.8. USO DE OPOSICIONES

Este es un ejemplo evidente del abandono del equilibrio renacentista, así como uno de los rasgos centrales del estilo barroco. Esta oposición se manifiesta en diversas expresiones, tales como la pintura (claroscuros), la música (contrapuntos), la literatura, entre otras. Los ejemplos son incontables: la oposición entre locura y cordura en el *Quijote*, realidad y ficción en *La vida es sueño*, belleza y fealdad en *Fábula de Polifemo y Galatea*, etcétera. Por ello, figuras como la antítesis, el oxímoron o la ironía, entre otras, son comunes en la literatura de esta etapa.

3.9. DIVERSAS TENDENCIAS Y ETAPAS

Si bien se ha afirmado que el arte barroco se opuso al equilibrio e idealismo del Renacimiento, no fue absolutamente ajeno a este, sino que mantuvo algunas de sus características (referencias mitológicas, erudición, uso de ciertas formas poéticas). Por ello es que no se puede separar totalmente el uno del otro: esto se evidencia en que hay escritores que no son cien por ciento renacentistas o barrocos (Cervantes y Shakespeare son casos paradigmáticos). El manierismo es considerado la fase intermedia entre estas etapas; además, en sus postrimerías, el Barroco devino en manifestaciones extremas, tales como el rococó[5] francés y el churriguerismo[6] en España y América, entre las más conocidas.

4▸ El Barroco en España

Son varios los factores por los que España fue el epicentro de la literatura barroca: cuna del movimiento contrarreformista, centralismo de la crisis política y económica en relación con las otras potencias, carácter renovador por parte de sus mayores exponentes: Cervantes, Góngora, Quevedo y Calderón de la Barca son solo algunos de los nombres más célebres de la literatura barroca española que serán abordados en el capítulo correspondiente a la Edad de Oro.

El *Quijote* es uno de los más ilustres representantes del Barroco en España. En la imagen, grabado de Gustavo Doré.

5 Movimiento artístico que surge en Francia, en 1730. Destacó en arquitectura, escultura y pintura y se caracteriza por el uso de colores claros y luminosos, así como formas inspiradas en la naturaleza y en la mitología.

6 Etapa final de la arquitectura barroca y un estilo iniciado por el arquitecto español José de Churriguerra (1665-1725), de quien procede el nombre. Se caracteriza por la recargada decoración, llevada hasta el extremo.

5 El Barroco en Italia

Así como Italia es la cuna del humanismo y del Renacimiento, comúnmente se considera que también en este país apareció el Barroco. Una de las ideas que sustentan esta propuesta es que el movimiento que sirvió de puente entre el Renacimiento y el Barroco, el manierismo, apareció en Italia en las primeras décadas del siglo XVI, en las últimas obras de los maestros Leonardo, Miguel Ángel y Rafael Sanzio. De esto no hay duda; sin embargo, en lo que no hay acuerdo unánime es en el origen italiano del Barroco, pues se conoce que el eje estuvo en España.

El Barroco fue presentándose en las últimas obras de los grandes pintores italianos, como Rafael de Sanzio.

En Italia, el Barroco destacó nítidamente en la arquitectura (Guarini, Borromini) y en la música (Albinoni, Vivaldi), no así en literatura. En esta época tenemos también importantes intelectuales, quienes destacaron en las ciencias y las humanidades: personajes como Galileo Galilei (1564-1642), Giordano Bruno (1548-1600) y Tommaso Campanella (1568-1639). En el campo estrictamente literario, el único nombre resaltante es el de Giambattista Marino.

5.1. GIAMBATTISTA MARINO

5.1.1. Vida

Nació en Nápoles, el 18 de octubre de 1569. Abogado de profesión, Marino eligió no ejercer; en el campo de la poesía, en cambio, alcanzó un inmenso éxito a pesar de que hubo cierta censura hacia su obra. Fue fundador de un nuevo estilo, conocido con el nombre de *marinismo* (también llamado *secentismo*), el cual se impuso en la poesía italiana a lo largo del siglo XVII. Este marinismo –que con el tiempo se convirtió en un término peyorativo– se caracterizó por el uso exagerado y artificioso de hipérboles, antítesis y metáforas, así como por los complicados juegos de palabras y una elaborada altivez. Marino murió en Nápoles, el 25 de marzo de 1625.

5.1.2. Obras

- *La lira* (1616)
- *Epitalamios* (1616)
- *La galería* (1620)
- *La sampogna* (1620)

5.1.3. *Adonis*

Es su obra más importante, le costó un trabajo de más de 20 años. Fue publicada en 1623 y dedicada al rey francés Luis XIII. Es un extenso poema compuesto de 5625 octavas reales[7] y aproximadamente 45 000 versos, distribuidos en 20 cantos. El tema son los amores de Venus y Adonis. Este último, náufrago en las playas de Chipre, se presenta en la obra como víctima de los celos de Marte. A este suceso se le unen múltiples episodios mitológicos, noticias autobiográficas, digresiones científicas y panegíricos de ilustres personajes. El aporte de esta obra radica en que permitió el surgimiento de una nueva tendencia que, si bien tuvo una fama esporádica, marcó una influencia decisiva en su época y delineó uno de los estilos más llamativos y peculiares del Barroco europeo: el marinismo.

6▸ El Barroco en Francia

El preciosismo francés fue una tendencia que se cultivó en tertulias literarias en salones lujosos de la aristocracia.

En este país el desarrollo del Barroco fue mínimo, debido a que en el siglo XVII predominó el estilo neoclásico. Aquí se desarrolló un peculiar estilo barroco, llamado *preciosismo* de menor calidad, del culteranismo español, el marinismo italiano y el eufuismo inglés– fue una tendencia que se cultivó sobre todo en tertulias literarias, celebradas en lujosos salones de la aristocracia (uno de los más pomposos fue el de la marquesa de Rambouillet). En este tipo de arte se buscaba la belleza en el ingenio mundano, el refinamiento de las expresiones e imágenes y, en un cierto tono intelectual, todo aquello que significase justamente lo "precioso" aristocrático –de donde deriva el nombre–. Este movimiento no dejó un solo poeta de valía. Estas sesiones preciosistas fueron satirizadas por Molière en su comedia *Las preciosas ridículas*.

7▸ El Barroco en Inglaterra

En este país tenemos a importantes representantes del Barroco: el *Eufuismo* de John Lyly, los dramaturgos del teatro isabelino –donde destaca nítidamente William Shakespeare– y los poetas John Donne y John Milton, entre otros.

7 La octava real es una estrofa de origen italiano; presenta ocho versos endecasílabos con tres rimas consonantes que posee la siguiente distribución: ABABABCC.

7.1. JOHN LYLY

7.1.1. Vida

Nació en Canterbury, en 1554. Estudió en las universidades de Cambridge y Oxford. Fue escritor y dramaturgo. El éxito de su principal obra, *Euphues*, fue tan grande que impuso todo un estilo en su época, conocido con el nombre de *Eufuismo*: estilo altamente elaborado y artificial, ampuloso y afectado, el cual se caracteriza por un extendido uso del símil, la aliteración y la antítesis, un gran descriptivismo ornamental, abuso de la retórica y gran número de autoridades eruditas y citas cultas. Es una especie de conceptismo inglés. Este eufuismo fue tomado con ambivalencia por los dramaturgos del teatro isabelino; por ejemplo, Shakespeare empleó algunas de sus fórmulas, pero otras las reprobó. Lyly murió en Londres, en 1606.

7.1.2. Obras

- *Alejandro y Campaspe* (comedia, 1584)
- *Safo y Faón* (1584)
- *Endimión* (obra alegórica, 1591)
- *La mujer en la luna* (1597)
- *La metamorfosis del amor* (1601)

7.1.3. Euphues

Es una novela de carácter moralizador que consta de dos partes: *Euphes o la anatomía del ingenio* (1578) y *Euphues y su Inglaterra* (1580). El protagonista es Euphues, un joven ateniense que narra sus historias de viajes y aventuras en forma de epístolas, sazonadas con reflexiones de carácter general sobre la religión y el amor. Esta narración se realiza en forma tan recargada y retórica, que permitió el surgimiento de un estilo manierista conocido como eufuismo. Con esta obra, Lyly logra realizar todo un experimentalismo en la lengua inglesa, no solo por el uso desmedido de figuras de ruptura lógica, tales como la antítesis o la paradoja, sino sobre todo porque dotó de tal flexibilidad el manejo literario del inglés, que será un importante antecedente de los *malabares* lingüísticos que llevaron adelante los dramaturgos del teatro isabelino.

7.2. EL TEATRO ISABELINO

7.2.1. Contexto

Económica y políticamente, la situación de Inglaterra fue distinta de la de España a fines del siglo XVI. Isabel I, cuyo reinado se extendió desde 1558 hasta 1603, logró diversas "transformaciones estructurales, permitiendo una modernización económica y administrativa, además de consolidar la autoridad real sobre todo el país"[8]. Inglaterra comenzó la colonización de América del Norte, además de enfrentarse al Imperio español de Felipe II por el dominio marítimo en el océano Atlántico. No olvidemos que incluso la Corona inglesa financió a corsarios para que atacaran las colonias españolas en América (los más famosos fueron John Hawkins y Francis Drake).

8 Instituto de Ciencias y Humanidades. *Historia de la Humanidad*. Vol. I. Lima: Editorial Lumbreras, 2007, p. 525.

El largo reinado de Elizabeth I brindó una etapa de importantes transformaciones estructurales que convirtieron a Inglaterra en una gran potencia mundial.

Felipe II –quien se casó cuatro veces– buscó una unión matrimonial con Isabel, la *Reina Virgen*. Al no conseguirlo, se acrecentó la actividad bélica entre ambas monarquías. El resultado: la destrucción de la *Armada Invencible* española por parte de los ingleses en el combate del canal de la Mancha (8 de agosto de 1588). Inglaterra obtenía la hegemonía marítima en el Atlántico; para la Corona española, esto significó el comienzo de la decadencia.

Fue un contexto de estabilidad económica y política para la Corona inglesa, pues se impulsó el comercio –actividades mercantilistas tanto por mar como por tierra–, lo cual significó la ascensión y consolidación de una clase burguesa, y el fomento del capitalismo.

En el plano cultural, estos señores burgueses –y la misma Corona– financiaron para su entretenimiento el teatro, el cual era en ese momento la expresión artística preferida tanto por las clases populares como por la burguesía y la corte. Se construyeron teatros y se pusieron en escena muchas obras. La capacidad de los teatros públicos (al aire libre) era de aproximadamente dos mil espectadores; estaban hechos de madera y eran de forma poligonal. Constaban de patio, para observar las obras de pie, y de dos o tres pisos de galerías. La gente consumía este teatro –comedias y tragedias– como una especie de paliativo frente a la pobreza y al aumento de los costos de alimentos y la lana. Para la ideología dominante, el teatro será el medio idóneo para atacar a los políticos y religiosos de entonces. El teatro isabelino –en honor de la *Reina Virgen*– se extendió hasta las primeras décadas del siglo XVII. Luego de la muerte de Isabel I y la ascensión al trono de Jacobo I, este siguió fomentando el teatro.

7.2.2. Características del teatro isabelino

a. Influencia de los clásicos romanos

Los dramaturgos del teatro isabelino tuvieron como maestros a Séneca, en la tragedia, y a Plauto, en la comedia –no así a los griegos–. De estos romanos, imitaron sus técnicas y sus temas, contextualizándolos a su época y a su lengua, el inglés.

b. Transición entre el Renacimiento y el Barroco

Cronológica y estilísticamente, estos autores están entre ambas tendencias. Por ejemplo, heredaron la tendencia idealista y las alusiones a la mitología, propias de los renacentistas. Sin embargo, es mayor en ellos el carácter renovador que significó el Barroco. Esto se demuestra en el abandono de las unidades clásicas, el estilo recargado, los juegos de palabras, la combinación entre elementos cómicos y trágicos, la mezcla de verso y prosa, entre los más resaltantes.

c. Tuvo como fin el entretenimiento

Las obras eran escenificadas en los teatros populares y en la corte. Su fin era entretener a las masas, como ya se dijo, con una clara intención distractora.

d. Ajustes a temas históricos

Marlowe, Shakespeare, entre otros, recrearon temas de la historia antigua, en especial de la romana, así como de la historia de Inglaterra. Es común encontrar en estas obras a personajes como Julio César, Marco Antonio, así como los Enrique y los Ricardo ingleses. Este tipo de obra fue conocido como *drama histórico*.

e. Dinamismo y participación del espectador

La puesta en escena de estas obras era sofisticada y artificiosa; había cambios vertiginosos de escenas y de personajes que lograban el movimiento y la dinámica en las obras, lo cual agradaba al público. Asimismo, las acciones no solo eran dramatizadas sino también sugeridas, lo cual fomentaba la imaginación de los espectadores.

f. Mezcla de estilos

Los dramaturgos isabelinos intercalaban tanto la poesía más solemne como el lenguaje más prosaico y popular. Esta mezcolanza de estilos era del agrado del público, pues generaba en ellos tanto una identificación con la obra, así como la seguridad de que estaban ante un teatro de alto nivel.

g. Imitación de temas

Los autores imitaban temas de escritores antiguos, e incluso de sus mismos contemporáneos. La idea de originalidad era diferente de la que se maneja en el arte contemporáneo: lo que la gente quería era ver una obra de un tema ya conocido, pero con un tratamiento atractivo y particular. En ese sentido, los dramaturgos isabelinos no se hacían problemas en copiar temas, siempre que fueran del agrado del público.

7.2.3. Representantes

En esta época tenemos a dramaturgos como Thomas Kyd (1558-1594), John Marston (1576-1634), George Peele (1558-1596), entre otros. Sin embargo, quienes destacaron –detrás de Shakespeare, obviamente– fueron Christopher Marlowe y Ben Jonson.

Christopher Marlowe (1564-1593)

Fue poeta, dramaturgo y traductor. Antecedente directo de Shakespeare, Marlowe introdujo al inglés el *verso blanco* (verso medido sin rima), que fue aprovechado por sus continuadores, y en forma magistral en el caso de Shakespeare. También es el padre del drama histórico, con obras como *Eduardo II* y *La matanza de París*. Fue el primero que llevó a la gran literatura la leyenda de Fausto en su drama *La trágica historia del doctor Fausto* (el romántico Goethe escribió y publicó, en las primeras décadas del siglo XIX, la obra más famosa sobre este personaje que vende su alma

al diablo). Otras obras dramáticas importantes de Marlowe son *El judío de Malta* (antecedente de Shylock en *El mercader de Venecia*, de Shakespeare) y *Tarmerlán el Grande*. Tradujo elegías de Ovidio y la primera parte de la *Farsalia* de Lucano. Dejó inacabada una obra épica titulada *Hero y Leandro*, pues fue misteriosamente asesinado en 1593, al parecer a causa de disputas con contemporáneos suyos. Al morir, su lugar en la dramaturgia inglesa fue ocupado por Shakespeare, quien concretó muchos de los logros artísticos que Marlowe anticipó.

Ben Jonson (1572-1637)

Poeta, dramaturgo y actor. Es el único artista de la época a quien la crítica ha concedido la categoría de rival de Shakespeare en cuanto a calidad dramática; aunque el teatro de Jonson es más erudito, el de Shakespeare desborda pasión y riqueza verbal. Ambos se conocieron y, según la leyenda, tuvieron muchas discusiones sobre el teatro y la vida en la *Mermaid's Tavern*. Parece que su relación estuvo marcada por una mezcla de amistad y rivalidad profesional. Al morir el autor de *Hamlet*, Jonson escribe un poema que es incluido en el prólogo de la primera edición de la antología dramática de Shakespeare o *First Folio* (1623). También le debemos a Jonson el apelativo de "Dulce Cisne de Avon" para el creador de *Romeo y Julieta*, e igualmente dijo de él que "no es de un siglo, sino de todos los tiempos"[9]. Las obras dramáticas más importantes de Jonson son *El alquimista*, *La feria de Bartolomé* y *Volpone*.

7.3. WILLIAM SHAKESPEARE

7.3.1. Vida

Vamos a basarnos en los datos que han sido aceptados por la mayoría de los biógrafos del *Cisne de Avon* a través de la historia.

William Shakespeare es uno de los más grandes escritores de todos los tiempos. Destacó por un conocimiento profundo de los caracteres humanos.

William Shakespeare nació el 26 de abril de 1564, en el condado de Stradford-upon-Avon. Sus padres fueron el comerciante John Shakespeare y Mary Arden, quien provenía de una familia acomodada. El dramaturgo inglés se casó a una edad relativamente temprana –dieciocho años– con una mujer mayor que él por ocho años, Anne Hathaway, al parecer, porque ella ya estaba con tres meses de gestación. Tuvieron tres hijos: Susana y los gemelos Hamnet y Judith. Luego, entre 1580 y 1591, no sabemos prácticamente nada de su vida. Hacia 1592, se encontraba ya en Londres y estaba dedicado al teatro. Parece ser que Shakespeare tuvo que comenzar desde abajo: cuidando los caballos en un teatro, luego de extra, actor de roles secundarios, actor principal, hasta ser finalmente autor de sus propias obras. Incluso, llegó a ser copropietario de la compañía teatral *Lord Chamberlain's Men* y del teatro *El Globo* (el cual se incendió en 1613 y que fue inmediatamente reconstruido).

9 GUERRERO ZAMORA, Juan. "Prólogo" en *SHAKESPEARE, William: Hamlet*. Navarra: Biblioteca Básica Salvat, 1970, p. 10.

Se ha señalado el carácter mercenario de Shakespeare, quien cobraba por adelantado para escribir sus obras teatrales. Incluso hay noticias que dicen que dejó de escribir porque quedó ciego o porque al contar con una importante solvencia económica, decidió no hacerlo más. Sin embargo, no debemos olvidar que ese fue el tono de los hombres de su tiempo, pues ellos vivían básicamente del teatro. Cerca del final de su vida, Shakespeare compró un título nobiliario para su padre, se retiró del teatro y volvió a Stradford, su ciudad natal.

Finalmente, falleció el 23 de abril de 1616, la misma fecha de la muerte de Cervantes, aunque no el mismo día, pues en Inglaterra aún se mantenía el calendario juliano (según el calendario gregoriano, su muerte se produjo el 3 de mayo del mismo año).

7.3.2. Características de su obra

a. Su obra se produce en una etapa de transición entre el Renacimiento y el Barroco

En sus primeros textos, tanto dramáticos como poéticos –sobre todo en los últimos–, encontramos una inclinación por lo clásico, medido y equilibrado, propio de los renacentistas. El tono que predomina es idealista. Pero poco a poco (podríamos mencionar la obra *Romeo y Julieta* como punto de partida) sus obras se hacen más complejas, renovadoras e irrespetuosas para con los cánones clásicos; la visión de mundo en ellas se va volviendo igualmente más sombría, escéptica y filosófica. Así, *Hamlet*, *Otelo* y *Macbeth*, entre algunas de sus obras maestras, ya son esencialmente barrocas. Por ello incluimos a Shakespeare en este periodo. Digamos que él representa el fin del Renacimiento y el momento más alto del teatro barroco en lengua inglesa.

b. Abandono de las unidades clásicas teatrales

Por el tipo de teatro que trabajó Shakespeare –dinamismo, gran movimiento y versatilidad, así como trama compleja y recargada–, el respeto a las unidades teatrales de espacio, tiempo y acción hubiera sido imposible. Así como Lope en España, Shakespeare fue contra una normativa teatral impulsada y defendida por sus contemporáneos franceses, los neoclásicos –con el preceptista Nicolás Boileau a la cabeza–. Este desdén por las unidades clásicas permitió que su creatividad artística se explayara en forma casi ilimitada.

c. Imitó temas de otros autores

En el contexto de Shakespeare, imitar no era mal visto, siempre y cuando se hiciera bien. Se imitaba sin miramientos, tanto a clásicos como a contemporáneos. El asunto estaba en la forma como se volvían a tratar esos temas, y en ese sentido, Shakespeare destacó por transformar un tema ya representado –y quizá sin mayor valía estética– en modelo de alta calidad literaria y teatral –es lo que pasó con *Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *Otelo*, y tantos otros–.

d. Combina la prosa con el verso, lo trágico con lo cómico y el estilo culto con el popular

Esta mezcla de elementos es una característica plenamente barroca. Por ejemplo, Shakespeare empleaba diálogos en prosa cuando hablaban generalmente personajes populares, o cuando se realizaba alguna chanza, parodia o juego de palabras; los diálogos en verso, en cambio, eran

destinados para las solemnes escenas de sus tragedias, o para canciones que se insertaban en las comedias. Sobre lo cómico con lo trágico, propio del estilo shakespeariano, esta combinación era una estrategia para que el público se entretuviera y a la vez se sobrecogiera con imágenes cargadas de dramatismo y tensión. Esto dio inicio al drama (así también lo empleó Lope). Los cambios de registro lingüístico, por último, pueden ser fácilmente comprendidos a partir de las aclaraciones hechas a las anteriores combinaciones.

e. Versatilidad e innovación

El dinamismo de las acciones se combina con escenas de profunda reflexión sobre la vida y los sentimientos humanos. Shakespeare, *psicólogo empírico* pero profundo conocedor de las conductas humanas, tenía un vehículo básico para descender hasta las contradictorias pasiones del hombre y volverlas teatro: el lenguaje. En ese sentido, hay versatilidad en su arte, pues Shakespeare supo adaptarse a los diferentes temas, estilos y propuestas que buscó representar, y que no solo dependían de él.

f. Constantes juegos de palabras

Son comunes en su teatro las chanzas, bromas y juegos de sentido con las palabras. Al parecer, esto era del gusto de la gente, quien prefería que lo solemne alternara con lo risible. Ahora, para entender cabalmente este recurso lingüístico-estilístico de gran originalidad, se debería leer a Shakespeare en su lengua original, pues toda traducción, por muy buena –o menos mala– que sea, nunca podrá igualar la carga poética y semántica del original. Solo un ejemplo: En la primera escena de *Romeo y Julieta*, Sansón y Gregorio –criados de los Capuleto– se burlan de los Montesco y se ponen de acuerdo para provocar a los criados de la familia enemiga apenas uno de ellos aparezca. Sansón no tiene reparos en decir que sería cruel con las doncellas Montesco, y que "les cortará la cabeza", frase de doble sentido que tiene una connotación sexual en inglés.

g. Su intención fue el entretenimiento

El teatro de Shakespeare no buscó moralizar ni establecer una labor pedagógica. Su función básica fue entretener a la gente, tanto al pueblo como a la nobleza. La creatividad del poeta estuvo sujeta a esta intención.

h. Profundidad psicológica de sus personajes

Conocedor profundo de las conductas y los sentimientos humanos, Shakespeare trazó con gran talento los rasgos psicológicos de una cantidad variopinta de personajes, sin caer en estereotipos, sino todo lo contrario: sus personajes son seres conflictivos, contradictorios, que muestran la complejidad de los hombres de su tiempo –pero que han trascendido hasta nuestra época–. A pesar de que en algunos de ellos encontramos inocencia –Julieta, Cordelia, Desdémona– y en otros crueldad –Claudio, Lady Macbeth, Teobaldo–, no podemos simplificarlos en buenos y malos. Los personajes de Shakespeare son más que eso: buscan representar la *realidad* –pero cambiante– de las pasiones humanas.

Creación de arquetipos humanos

Se relaciona íntimamente con lo anterior. En sus obras dramáticas, lo más importante no es la trama, sino la configuración de sus personajes. Estos se presentan como modelos o paradigmas de las conductas humanas. Este es el mayor aporte de Shakespeare a la literatura universal y lo que lo ha convertido en un clásico de todos los tiempos. Algunos de los personajes arquetípicos mejor logrados en Shakespeare son:

- Hamlet (la duda existencial)
- Romeo y Julieta (el amor)
- Macbeth (la ambición)
- Yago (la intriga)
- Otelo (los celos)
- Shylock (la avaricia)

Precursor del teatro moderno

Sus innovaciones –en la puesta en escena, los diálogos, la caracterización de personajes y demás– son un antecedente directo del teatro moderno en cuanto a la búsqueda de libertad, el alejamiento de los cánones clásicos y el experimentalismo como eje de la representación. Sin duda que los grandes dramaturgos contemporáneos tienen una deuda enorme con él. Asimismo, William Shakespeare fue también uno de los primeros en darle al inglés la categoría de lengua literaria.

7.3.3. Obras

En poesía destacó con obras como *Venus y Adonis* (1593), *La violación de Lucrecia* (1594) y *Sonetos* (1609). En cuanto a su obra dramática, esta se suele separar en tres grupos:

Dramas históricos

Representan importantes episodios de la historia inglesa, donde se caracterizan a reyes que destacaron por su heroísmo, valentía, astucia, falta de carácter, entre otras peculiaridades. Se dividen a su vez en dos grupos:

DRAMAS HISTÓRICOS DE JUVENTUD	DRAMAS HISTÓRICOS DE MADUREZ
• *Enrique VI* (primera parte)	• *El rey Juan*
• *Enrique VI* (segunda parte)	• *Ricardo II*
• *Enrique VI* (tercera parte)	• *Enrique IV* (primera parte)
• *Ricardo III*	• *Enrique IV* (segunda parte)
	• *Enrique V*

twitter.com/calapenshko

Comedias

- ***La fierecilla domada* (1593)**

En una taberna duerme el calderero Sly, después de embriagarse y quejarse sobre su pobreza. Entra un noble que venía de cacería y decide jugarle una broma: manda a sus criados que lo conduzcan a su casa y que lo vistan como noble. Cuando Sly despierta en otra casa, cree que está soñando, pero los criados le hacen creer que, en realidad, tenía dinero, y que pensaba que era pobre porque se había vuelto loco. Luego, le representan una comedia.

En Padua vive Bautista, hombre rico que tiene dos hijas: Catalina y Blanca. Muchos hombres ricos desean desposar a la segunda, pues es un dechado de virtudes, pero el padre ha decidido casar primero a la mayor, es decir, Catalina; mientras tanto, contratará un maestro para que imparta clases a la menor, en su casa. Por ello, los pretendientes de Blanca –Lucencio, Gremio y Hortensio– primero deben conseguir a alguien con el suficiente coraje para que despose a Catalina. En eso, llega a la ciudad Petrucho, joven ambicioso y despreocupado, que llegaba de Verona con el objetivo de buscar una esposa: no le importaba si es fea, vieja y con mal humor, con tal que sea de buena fortuna para asegurarse así un buen matrimonio.

Al enterarse de su llegada, Hortensio convence a su amigo Petrucho de enamorar a Catalina: le asegura que es bella y joven, pero que tiene un carácter insoportable para todos los hombres. Así que, a cambio de llevarlo a casa de Bautista para conocer a la joven, Hortensio le pide a su amigo ser presentado ante el padre como un profesor de música. Por otro lado, Lucencio urde un plan para conquistar a su amada: habla con su criado Tranio y le pide que tome su lugar, porque él se haría pasar por un profesor de latín. Al día siguiente, Gremio y Lucencio (disfrazado de profesor de latín); Petrucho y Hortensio (disfrazado de profesor de música); y Tranio (el falso Lucencio) llegan a la casa de Bautista, donde le hacen conocer las intenciones de casarse con sus hijas: Gremio y el falso Lucencio con Blanca, y Petrucho con Catalina. Bautista tiene que lidiar con dos pretendientes para su hija menor, así que les pregunta qué ofrecen de dote: Gremio, que es un anciano, le ofrece sus propiedades y tierras, con lo cual le asegura una larga y buena viudez si muere pronto; el falso Lucencio le ofrece más tierras, una renta para ella, así como otras propiedades que heredará de su padre. Bautista no se arriesga a aceptar la propuesta del falso Lucencio, a pesar de ser más atractiva, así que le pide primero conocer a su padre, porque de lo contrario, se la entregaría a Gremio.

En la etapa del cortejo, Petrucho le hace creer a Catalina que la encuentra mucho más dulce y amable mientras más lo maltrata. Posteriormente, pide la mano de la joven a Bautista, quien no duda en casarla al siguiente domingo. Sin embargo, tanto en la ceremonia como en la casa del suegro, Petrucho actúa como un loco neurótico y somete a su esposa a humillaciones y desaires. Una vez instalados en su casa, la priva de alimentos "que no son dignos de ella" y de dormir en una cama "mal hecha", así como le impide que se vista elegantemente y le hace repetir las más disparatadas afirmaciones (que es de día cuando en realidad es de noche). Catalina no comprende lo que pasa, pero, para calmar a su esposo, su carácter se va suavizando poco a poco.

Petrucho somete a humillaciones a Catalina incluso en la celebración de su boda en casa del Banquero Bautista.

Mientras tanto, los profesores intentan conquistar a Blanca, pero ella prefiere a Lucencio. Una mañana, se encuentran en el banco de una plaza porque no tienen reparos en evidenciar su amor. Hortensio, junto con el falso Lucencio, los observa y desiste de seguir con la mentira, así que le confiesa a su acompañante su identidad. Del mismo modó, le responde el falso Lucencio. Pronto Hortensio se decide a aceptar las atenciones de una viuda con la que se casa inmediatamente. Se aproxima la fecha de la boda de Blanca y el falso Lucencio convence a un hombre para hacerse pasar por su padre ante Bautista, y así arreglar el contrato matrimonial; sin embargo, el asunto se complica cuando llega el verdadero padre y se descubre el engaño. Pero ya era demasiado tarde, pues Blanca y el verdadero Lucencio se habían casado. Los padres se ponen de acuerdo y van a festejar. En el banquete, los tres esposos, Petrucho, Lucencio y Hortensio, realizan una apuesta para ver quién era la esposa más servicial de todas. Dicha apuesta la gana Petrucho, cuando demuestra que Catalina es la más obediente.

Mientras terminaba la obra, Sly se durmió, así que con cuidado lo llevaron a la taberna y al lugar donde lo encontraron durmiendo. El tabernero lo despertó y él pensó que todo había sido un sueño. Se fue directo su casa: ahora sabía cómo domar a su esposa.

- ***Sueño de una noche de verano* (1595)**

Teseo, duque de Atenas, se va a casar con Hipólita, reina de las amazonas. Un grupo de hombres del pueblo ensayan una obra dramática para el día de la boda. Egeo, padre de Herminia, se presenta ante el duque, junto con Demetrio y Lisandro, y le exige a Teseo que haga cumplir su voluntad de casar a su hija con el primero, (pero solo el segundo es correspondido por ella). Ante esta exigencia, el duque advierte a la joven que debe obedecer a su padre, porque de lo contrario, según la ley, deberá morir o dedicarse a una vida solitaria y austera. Sin embargo, antes, Demetrio pretendió a Helena, amiga de Herminia, quien está muy enamorada de él.

Al conocer el designio del duque, Herminia y Lisandro planean reunirse en el bosque para huir. Mientras tanto, Helena le pregunta a su amiga cómo hizo para ganarse el amor de Demetrio, pero ella le asegura que no está interesada en él, sino en Lisandro, con quien va a huir y a casarse. Entonces Helena busca a Demetrio y le cuenta de los planes de Herminia.

En el bosque, Oberón y Titania, reyes de los duendes y las hadas, discuten, porque él cree que ella ama a Teseo, mientras que ella cree que él ama a Hipólita. Entonces Oberón, para castigarla,

envía al duende Puck a buscar una flor mágica para que rocíe, sobre los párpados de su reina, el néctar y así ella se enamore del primero que vea. Por los alrededores, se encuentran Demetrio y Helena; el primero buscaba a Herminia y la segunda lo seguía a él. Demetrio trata con desprecio a Helena, pues no la quiere cerca. Oberón observa la escena y, para reconciliarlos, planea también verter el néctar de la flor sobre Demetrio, para que se enamore y la corresponda. Una vez conseguida la flor, instruye a Puck para que realice la tarea, y le advierte que sea Helena la primera persona a la que vea Demetrio.

Sueño de una noche de verano narra, en medio de un mundo de fantasía, las dificultades de las parejas conformadas por Lisandro y Herminia y Demetrio y Helena. En la imagen, *La reconciliación de Oberón y Titania* de Joseph Noel Paton.

Lisandro y Herminia están cansados y se disponen a dormir. Puck busca a Demetrio, pero lo confunde con Lisandro, así que es a él a quien rocía la flor. Helena sigue al lado de Demetrio, pero él ya no la soporta y la obliga a marcharse por su cuenta. Ella encuentra a la otra pareja y duerme cerca de Lisandro. A la mañana siguiente, cuando despierta, Lisandro ve a Helena y se enamora de ella. Helena cree que se trata de una broma y se retira, pero él la sigue. Herminia despierta, se da cuenta de que está sola en el bosque y sale a buscar a su amado.

Los actores de teatro se encuentran cerca ensayando la obra, y uno de ellos tiene una cabeza de asno. Con el alboroto del ensayo, Titania se despierta y, al verlo, se enamora de él. Luego, Herminia y Demetrio se encuentran, él le pide que no lo rechace más, pero ella está preocupada por Lisandro. Puck se dirige donde Oberón y le cuenta que su trabajo está listo, pero luego se percata de su error, así que el rey le pide que traiga a Helena y que rocíe a Demetrio, para que él se enamore de ella. Una vez hecho esto, Demetrio le confiesa su amor, pero ella cree que se está burlando, así que ahora él, junto con Lisandro, pelean por su amor. Herminia aparece y no entiende por qué Lisandro dejó de amarla. Oberón le pide a Puck que arregle la confusión; mientras, él iría donde su reina para darle el antídoto. Para cuando ella despierta, creyó que había tenido una pesadilla en donde se había enamorado de un asno. Oberón y Titania se reconcilian y se dirigen al matrimonio del duque.

Al final, una comitiva encuentra a ambas parejas dormidas en el bosque. Teseo los despierta y Lisandro le cuenta de sus planes de casarse con Herminia, pero no recuerda más. Egeo, enfadado, exige justicia, pero Demetrio confiesa su amor a Helena, con lo que libera a Herminia de su castigo. De esta forma, las tres parejas Teseo-Hipólita, Demetrio-Helena y Lisandro-Herminia se casan a la vez. La obra termina con la escenificación de los amores de Píramo y Tisbe, ridiculizada por los pobladores.

- ***Las alegres comadres de Windsor*** **(1598)**

Sir John Falstaff es un empedernido embaucador, mujeriego dotado de una enorme barriga. Él pretende a dos mujeres de Windsor, la señora Ford y la señora Page, pues está corto de dinero y desea conseguir la fortuna de ellas. Con ese fin les envía cartas idénticas en las que les profesa su amor. Sin embargo, nunca pensó que las damas eran amigas, que hablarían del tema, se darían cuenta del engaño, y le harían creer que lo aceptan cuando en realidad lo que desean es vengarse de él. Ambas acuerdan no contarle nada a sus esposos.

Para huir de la casa de la señora Ford, Falstaff se viste de mujer. En la imagen, *Las alegres comadres de Windsor* de James Durno.

Por su parte, los jovenzuelos que ayudaron a Falstaff han decidido traicionarlo y contarle a los esposos –Ford y Page– lo que pretende este hombre con sus mujeres. Ford les cree y se hace pasar por un tal señor Broome; luego busca a Falstaff para saber si en realidad su esposa lo iba a traicionar.

Esta historia se entrecruza con la de Ana, la hija del matrimonio Page. La joven estaba enamorada de Fenton, pero su madre la quería casar con el doctor Cayo y su padre deseaba entregarla a Enjuto, otro joven de Windsor. Después de una serie de sucesos cómicos en los que Falstaff es citado por la señora Ford a su casa, y tiene que huir, primero en una cesta de ropa sucia y luego disfrazado de mujer, le mandan una carta a Falstaff donde las señoras lo citan en un lugar encantado del bosque, donde debe ir disfrazado de Herno, el Cazador –personaje creado por la superstición popular–. Ya las señoras habían contado todo a sus maridos, y habían preparado darle una lección, y asustarlo con duendes, hadas y sátiros. Al final, Falstaff reconoce sus faltas. En el caso de Ana, tanto su padre como su madre habían planificado que se escape con el hombre que cada uno quería para su hija, pero ella se va con el joven Fenton, con el que se casa en secreto. Los padres reconocen el matrimonio y todos se van a celebrar a sus casas en Windsor.

- ***El mercader de Venecia*** **(1600)**

Bassanio, un noble veneciano, le pide a su amigo Antonio, próspero mercader, un préstamo de 3000 ducados para conquistar a la bella Porcia. Antonio desea ayudarlo, pero ha invertido toda su fortuna en unos barcos que espera del extranjero. Así que acude donde Shylock, un judío usurero, para pedirle el dinero que necesitaba Bassanio. Shylock le entrega a Antonio la suma requerida, pero le advierte que si no paga dentro del plazo establecido, él tendría derecho a cobrarse con una libra de su propia carne. Antonio acepta el trato.

Bassanio viaja a Belmonte a buscar a Porcia; sin embargo, ella solo podrá casarse con aquel pretendiente que adivinara en cuál de los tres cofres (de oro, plata y plomo) se encontraba un retrato de ella. Afortunadamente, Bassanio acierta al elegir el cofre de plomo, y se compromete con ella.

El juicio entre el judío Shyloc y Antonio es una de las escenas más famosas de esta obra. En la imagen, *El mercader de Venecia* de Jan Jozef Horemans.

Lamentablemente, naufragan los barcos de Antonio, y ya no puede pagarle a Shylock. El judío pide se le quite la libra de carne pactada. Es así como se inicia una audiencia de justicia a cargo del dogo (príncipe) de Venecia. Porcia –disfrazada de abogado– defiende a Antonio e intenta persuadir a Shylock de aceptar el pago de la deuda triplicado. Sin embargo, el judío insiste en cobrar lo pactado. Así es que Porcia accede, pero le advierte que no puede derramar ni una gota de sangre, pues solo tiene derecho a la carne. Además, por ser extranjero y atentar contra un veneciano, perdería la vida.

Así, todo da un giro y ahora Shylock es el acusado. El dogo ordena que la mitad de la fortuna del judío sea entregada en compensación a Antonio, y la otra mitad para el Estado. Pero Antonio promete devolverle a Shylock su fortuna si primero este cumple dos condiciones: que se convierta al cristianismo y que entregue su herencia a su hija Jessica, que huyó de su casa para casarse con un cristiano. Al judío no le queda más remedio que aceptar. Luego Porcia revela su verdadera identidad a su futuro esposo, y todos regresan felices y tranquilos a sus casas. Incluso Antonio, pues recibe la noticia de que tres de sus barcos no naufragaron.

Tragedias

- ***Otelo* (1602)**

El moro Otelo, general al servicio de Venecia, ha conquistado el amor de la bella Desdémona, hija del senador Brabancio. Ambos desean casarse, y huyen para hacerlo. Rodrigo, un hidalgo que también ama a Desdémona, va con Yago, el alférez del moro y le cuentan a Brabancio lo que ha sucedido. Cuando el padre se entera, acusa a Otelo ante el dux (príncipe de Venecia) de haber seducido a su hija y exige sea castigado, pero ante el inminente ataque de los turcos, la valentía del moro era necesaria. El dux acepta la boda, pues la propia Desdémona ha afirmado que ama al moro, y Brabancio reniega de su hija. Posteriormente, Otelo se marcha con ella a Chipre.

Yago hace un pacto con Rodrigo para vengarse del moro y le pide dinero a cambio de deshacerse de él y dejarle libre el paso para conquistar a Desdémona.

Otelo es un noble moro que sucumbe a la intriga de Yago y cree que su esposa Desdémona le es infiel por lo que termina asesinándola.

Yago busca desacreditar a Casio, lugarteniente de Otelo: con ayuda de Rodrigo, aprovecha una ocasión en la que él se encontraba bebiendo en una taberna para provocar que alterara la paz pública. Al enterarse, Otelo se molesta y lo destituye. Luego Yago convence a Casio de hablar con Desdémona para que ella interceda por él ante su esposo. Otelo observa cuando Casio y Desdémona se encuentran para conversar, y le resulta extraña la forma como Casio, se retira.

Así es como Yago envenena a Otelo de celos, pues le hace creer que el interés de su esposa hacia Casio es porque son amantes. Otelo conoce la fama de donjuán de su ex lugarteniente; sin embargo, no tiene ninguna prueba de la infidelidad de su esposa. Entonces, Desdémona pierde un pañuelo que él le regaló, y que pertenecía a su madre.

Emilia, esposa de Yago, lo encuentra en el jardín y lo recoge, pues conoce la importancia que tiene para la señora. Yago, cuando se percata de que ella lo tiene en su poder, se lo arrebata y lo deja en la habitación de Casio. Luego siembra más dudas en el moro: le dice que había oído hablar a Casio que Desdémona era su amante, además que lo había visto con un pañuelo idéntico al de su esposa.

Entonces, el moro le pide a Desdémona el pañuelo, pero ella le contesta que lo ha perdido. Luego Otelo oye una conversación entre Casio y Yago –preparada por este último– donde Casio tenía el pañuelo y hablaba de su encuentro sexual con una mujer (su manceba Blanca), pero el moro pensó que hablaba de Desdémona. Seguro del adulterio de su esposa, Otelo decide matarla y Yago le asegura que acabará con Casio.

Yago convence a Rodrigo de matar a Casio, pero en realidad espera que mueran los dos en combate. En una calle oscura, Rodrigo ataca a Casio, pero este lo hiere. Aparece por detrás Yago, sin ser visto, y hiere a Casio. Ambos hombres piden ayuda. Se acercan dos personas y también Yago. Cuando Casio acusa a su atacante, Yago aprovecha para matar a Rodrigo.

Otelo ingresa a su habitación y encuentra a su esposa durmiendo. Cuando ella despierta, él le pregunta si regaló el pañuelo a Casio. Ella lo niega, pero él no le cree, pues asegura tener todas las pruebas suficientes de su infidelidad, así que la estrangula. Inmediatamente después, se oye la voz de Emilia, quien llega para contarle al moro sobre la pelea entre Casio y Rodrigo, y la muerte del último. Otelo le confiesa a Emilia que él la asesinó y le cuenta cuáles fueron sus motivos. Pero ella grita y pide ayuda. Se acercan algunos señores, inclusive Yago, de quien

el moro asegura haber recibido la información. Emilia lo entiende todo, y desenmascara a su esposo; este la apuñala y huye. Mientras tanto, unos oficiales capturaron a Yago y le muestran a Otelo una carta que llevaba Rodrigo, en la que se detallaba los planes del conspirador. Otelo recién se da cuenta de la inocencia de su esposa y se suicida con un puñal. Finalmente, Casio queda como gobernador y luego Yago será ajusticiado.

- ***Macbeth* (1605)**

Duncan, rey de Escocia, ha participado en una batalla contra unos rebeldes. Finalizada esta, un hombre le narra que el triunfo es de los escoceses, gracias a sus valientes generales Macbeth (señor de Gladis y primo del rey) y Banquo que han vencido al señor de Cawdor. Duncan los espera para compensarlos.

Ellos se dirigen donde el rey, pero en el camino, se encuentran con tres brujas que les predicen que la descendencia de Banquo accedería a la Corona y que Macbeth recibiría el título del señor vencido y que luego sería rey. Después llegan dos nobles que le comunican a Macbeth que el rey lo nombra señor de Cawdor. Macbeth se da cuenta de que se ha cumplido una parte de la profecía, así que le envía una carta a su esposa contándole lo sucedido.

La profecía de las tres brujas y la ambición de Lady Macbeth y su esposo fueron las que desencadenaron los hechos funestos.

Duncan recibe a sus generales y los colma de gracias, además, anuncia la elección de su primogénito Malcolm como heredero de su reino. Luego, todos se dirigen al castillo de Macbeth para celebrar la victoria.

Lady Macbeth –una mujer terriblemente ambiciosa– al conocer la profecía, empieza a planear cómo deshacerse del rey. Entonces, convence a su esposo de asesinar a su primo para que él sea el nuevo rey de Escocia. Macbeth duda, pero finalmente acepta. Así que embriagó a los soldados del rey para poder ingresar sin ser visto, y apuñalar a Duncan mientras dormía. A la mañana siguiente, Macduff, barón de Fife, encuentra el cuerpo del rey. Llega Macbeth y asesina a los soldados del monarca, pues con ellos está el puñal ensangrentado y parecen ser los actores del crimen. En ese momento, Macbeth se arrepiente de su accionar, pero no le queda más remedio que seguir adelante para asegurar su cometido.

Los hijos del rey, Malcolm y Donalbain, sospechan de su tío, y temen ser asesinados, por ello se marchan a Inglaterra e Irlanda, respectivamente. Macbeth aprovecha esta huida para sugerir que ellos han tenido que ver con la muerte del rey.

Posteriormente, Macbeth es coronado. Pero recuerda la profecía de que la descendencia de Banquo sería la que finalmente reine Escocia, así que encarga a unos bandidos matar al general Banquo y a su hijo Fleance camino al banquete al que les había invitado. Los asesinos consiguen matar a Banquo, pero Fleance escapa. En el castillo, los asesinos le cuentan lo ocurrido a Macbeth; después, se le aparece el espectro de Banquo y lo acusa de su crimen.

El rey busca a las brujas y les pregunta por su futuro. Ellas le dicen tres cosas: que tenga cuidado con Macduff; que ningún hombre "nacido de mujer" podrá vencerlo y que "seguirá invicto y con ventura si el gran bosque de Birnam no se mueve".

Tras oír eso, Macbeth se cree invencible. Luego, un emisario le anuncia que Macduff ha desertado; en represalia, el rey manda a atacar su castillo y eliminar a su familia. En Inglaterra, Macduff, ignorando lo que había ocurrido, se entrevista con Malcolm y lo persuade para que exija el trono que le corresponde. Luego, recibe la triste noticia.

Macduff y Malcolm, ayudados por el rey de Inglaterra, invaden Escocia. Los soldados se acercan al castillo camuflados con ramas de árboles. Macbeth recibe la noticia de que el bosque de Birnam se mueve, también de que su esposa se ha suicidado agobiada por los remordimientos. Aparece Macduff, quien había nacido antes de tiempo, por lo que su madre no lo había alumbrado en forma normal, y mata a Macbeth. En la escena final, Malcolm es coronado rey de Escocia.

- ***El rey Lear* (1605)**

Lear, rey de Britania, decide dividir su reino en tres partes y entregárselas a sus hijas: Gonerila, Regania (casadas con los duques de Albania y Cornualles respectivamente) y Cordelia, la menor (pretendida por los príncipes de Francia y de Borgoña). Pero antes, les pide a cada una que demuestren el amor que sienten por él a través de un breve discurso. Las dos primeras lo llenan de halagos, haciéndolo muy feliz; sin embargo, Cordelia, que no era experta en diplomacia, no satisface a su padre quien, molesto, la deshereda y divide su reino entre sus otras dos hijas, con la condición de que él, además de cien caballeros, sea mantenido por cada una, turnándose cada mes.

El príncipe de Borgoña, al ver a Cordelia sin dote, desiste de su pretensión matrimonial, pero el de Francia sí la acoge como esposa. Mientras tanto, el conde de Kent, fiel servidor del rey y amigo de Cordelia, le habla a Lear para que recapacite, pero este lo destierra. Kent se va, pero se hace pasar por mendigo para observar todo sin ser reconocido. El rey se hospeda primero en casa de Gonerila, pero ella insiste en que solo puede mantener a 50 de sus caballeros y lo trata a él como un anciano senil. Indignado, Lear se marcha donde su segunda hija, Regania, pero ella y su esposo se encuentran alojados en el castillo del conde de Gloster. El rey se hospeda con ellos. Pronto llega Gonerila, que había sido llamada por Regania, y entre las dos confunden y maltratan a su padre, haciendo que este salga sin escolta en medio de una tormenta. Tras esto, el rey recién se da cuenta de que sus hijas lo adularon solo por ambición, pero ahora que sus esposos tenían el poder, lo desprecian y lo arrojan de sus territorios.

En *El rey Lear*, este soberano desprecia a su hija Cordelia por su falta de elocuencia, pero al final termina siendo la única que lo quería de verdad. El desenlace es trágico.

Sin embargo, Lear no está solo; lo acompañan su bufón y un mendigo, Kent. Los tres logran refugiarse de la tormenta en una cabaña perteneciente a un loco vagabundo llamado Tom. Este joven es Edgardo, el hijo del noble Gloster, que había huido porque su padre creía que era un traidor. En realidad, Edmundo –el ambicioso hijo bastardo de Gloster– era quien convenció a su padre de que su hermano pretendía matarlo por codicia. Luego, Kent persuade al rey para llevarlo donde se encuentra su hija Cordelia, en Dover.

El conde de Gloster le comunica a Edmundo que cuestiona la actitud de las hijas de Lear para con su padre, así que va a apoyarlo y que, también, el rey de Francia ha ingresado con su ejército para socorrerlo. Edmundo se lo cuenta a Gonerila y Regania. Gloster parte para conseguir aliados, pero a su regreso es secuestrado por Regania y su esposo para interrogarlo sobre las intenciones del rey francés: ordenan que sea atado a una silla y luego el duque le arranca un ojo. Aparece un criado del anfitrión y hiere al duque de Cornualles, pero Regania lo mata. Finalmente, le quitan el otro ojo. El noble clama por su hijo Edmundo, pero Regania le confiesa que fue él quien lo delató. Se retira con su esposo, quien muere. Aparecen unos criados que atienden a su señor.

Regania y Gonerila están enamoradas de Edmundo, ahora convertido en conde de Gloster. Él decide corresponder a ambas.

Gloster sale de su castillo y es conducido por un anciano. En el camino se encuentran con Tom. El conde tiene deseos de suicidarse, pero su hijo lo engaña y evita que lo haga; luego se identifica y lo lleva a Dover, donde se encuentran Kent y Lear, acogidos por Cordelia. El rey siente vergüenza de haberla maltratado, pero esta lo perdona. Luego Edgardo descubre que Regania había enviado a un asesino para su padre, pero le da muerte y encuentra en su poder una carta de Gonerila a Edmundo, en la que le pide mate a su esposo, para que puedan casarse.

Se da la batalla: por un lado Edmundo, a cargo del ejército del fallecido Cornualles, junto con el duque de Albania, y por otro los franceses, que finalmente pierden. Lear, Kent y Cordelia son apresados. Edgardo (disfrazado) le entrega al duque de Albania la carta que escribió su esposa (además, previamente, Gonerila se deshizo de Regania, su hermana, envenenándola). Al desenmascararla su esposo, con la carta en mano, ella se suicida. Mientras tanto, Edmundo manda a un hombre a que asesine a Lear y Cordelia. Aparece Edgardo, se enfrenta con su hermano y lo mata. Luego él revela su verdadera identidad y narra todo lo que había padecido. Pronto se apresuran a liberar a los prisioneros, lamentablemente, Cordelia había sido ahorcada, y su padre carga su cuerpo, y muere de pena. Finalmente, el duque de Albania, Kent (que reveló su identidad) y Edgardo quedan como conductores del reino.

7.4. *ROMEO Y JULIETA*

7.4.1. Antecedentes

Esta tragedia está basada en un poema del inglés Arthur Brooke titulada *The Tragical History of Romeo and Juliet* (1562) que es a su vez una traducción del francés de un cuento del italiano Mateo Bandello, *Los amantes de Verona*[10]. Esta historia a su vez tiene un pasado aún más lejano en la fábula de *Píramo y Tisbe*, historia trágica de amor desarrollada en la *Metamorfosis*, de Ovidio.

Una de las obras más universales de Shakespeare es *Romeo y Julieta*, la historia de dos jóvenes amantes que serían víctimas de un odio entre familias.

7.4.2. Características formales

- Género: dramático.
- Especie: tragedia (aunque también aparecen algunas escenas jocosas, sobre todo en los primeros actos).
- División en cinco actos.
- Presencia del coro.
- Uso de la prosa (en menor medida) y del verso blanco (en mayor medida).
- Estilo solemne y refinado (aunque en algunos momentos se aprecian expresiones populares, vulgares y lúdicas).
- Escenas amorosas y dramáticas.
- Representación de la muerte en escena.
- Uso de anticipaciones (por ejemplo el sueño en que Julieta ve muerto a Romeo).
- Juego de palabras (especialmente las elaboradas por Mercucio).

7.4.3. Temas

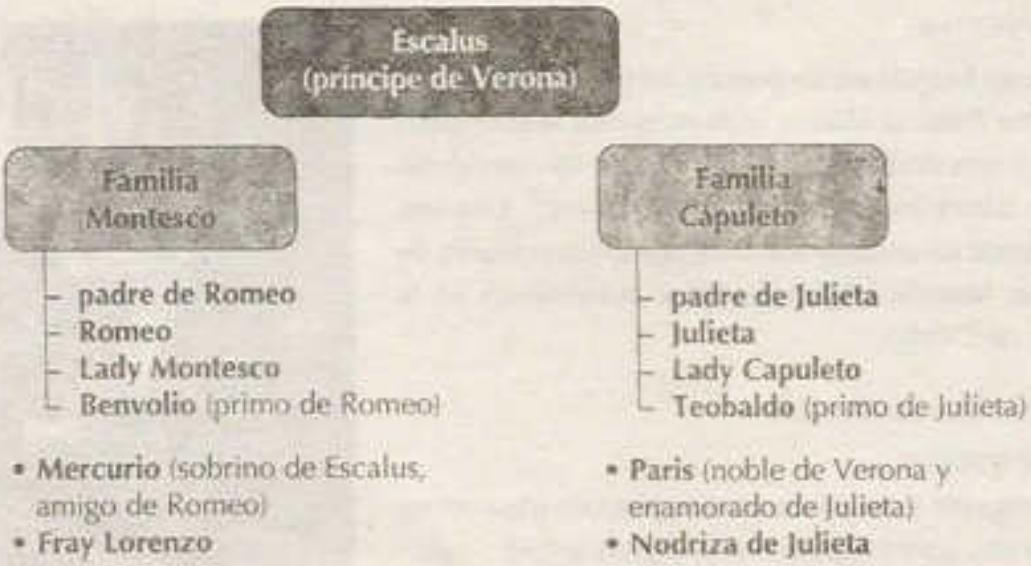
Principal: El amor juvenil y apasionado, marcado por la tragedia.

Secundarios

- El odio entre familias.
- La inconstancia amorosa (en cuanto al primer amor de Romeo).
- La amistad (entre Romeo, Benvolio y Mercucio).
- La crítica a la Iglesia (por la actitud desmesurada de fray Lorenzo para con los jóvenes amantes).
- La fatalidad (por ejemplo, cuando Julieta ve a Romeo muerto en sueños, cumpliéndose luego este fatal desenlace).
- El suicidio (un anticipo de la oposición romántica entre Eros y Tánatos, donde si no hay amor solo queda la muerte).
- La reconciliación.

10 Que a su vez inspiró a Lope de Vega para la creación de su pieza *Castelvines y Monteses*.

7.4.4. Personajes



7.4.5. Resumen

La obra se inicia en una plaza pública de Verona, en donde se produce una riña callejera entre los criados de los Montesco y de los Capuleto; aparece Teobaldo, primo de Julieta, y se quiere enfrentar a Benvolio, primo y amigo de Romeo, pero todo se calma con la llegada del príncipe Escalus, quien apacigua a ambos bandos y además prohíbe todo tipo de duelos o riñas callejeras. Luego habla con los jefes de las familias y les hace saber que será desterrado quien inicie las hostilidades, y quien cause derramamiento de sangre será condenado a muerte. Una vez apaciguados los ánimos, Benvolio se encuentra con Romeo, quien sufría de amor por Rosalina, prima de Julieta.

Debido a un mensaje que llevaba un criado, Romeo y sus amigos, Benvolio y Mercucio, se enteran de una fiesta de máscaras que celebrará el señor Capuleto para presentar en sociedad a su hija.

Ya en la fiesta, Romeo conoce a Julieta y queda prendado de su belleza. La saca a bailar y ambos se enamoran. Sin embargo, Teobaldo reconoce su voz y quiere comenzar una reyerta, la cual es impedida por su tío Capuleto. Romeo y sus amigos, para evitar problemas, se retiran de la fiesta. Luego Julieta se entera por su nodriza que el joven con quien estuvo bailando es un Montesco, su enemigo.

A la salida del baile, Romeo se escapa de sus amigos, rodea la casa, entra por el jardín y observa a Julieta cuando sale a su balcón. Ella pronuncia algunas palabras de amor hacia él, a pesar de la rivalidad que existe entre sus familias. Luego él se manifiesta y habla con ella, y le confiesa su amor. Ambos deciden casarse al día siguiente, con la ayuda y complicidad de fray Lorenzo, amigo de Romeo, y de la nodriza. Mientras tanto, en una plaza pública, Teobaldo, el primo belicoso de Julieta, busca a Romeo para vengarse, por su intromisión en el baile, pero se encuentra con Mercucio y discuten. En eso llega Romeo, y Teobaldo lo insulta, pero el joven rehúsa batirse con él. Teobaldo, impulsivo, insiste hasta que Mercurio desenvaina su espada y lo reta. Ambos pelean y al final Teobaldo mata a Mercucio.

Al ver esto, Romeo se bate con el asesino de su amigo y lo mata. Después huye y se refugia en la casa de fray Lorenzo. El príncipe de Verona, indignado por los sucesos, lo condena a muerte, pero luego se entera por boca de Benvolio que Romeo mató a Teobaldo para vengar la muerte de su sobrino Mercucio, así que cambia la pena de muerte por la de destierro.

Fray Lorenzo le anuncia a Romeo el fallo del príncipe. Luego llega la nodriza, quien le pide a Romeo que vaya a visitar a su esposa, pues está muy afligida. Además, le asegura que colocará una escalera de cuerdas para que él pueda entrar por la noche a la habitación de su esposa. Es así como el joven consuma el matrimonio y permanece con ella hasta el amanecer, pues tiene que partir a Mantua.

Mientras tanto, el conde Paris pide la mano de Julieta, y sus padres aceptan encantados ya que es de alcurnia. Además, están convencidos de que con este matrimonio Julieta se animará. Ellos creen que la tristeza de su hija se debe a la pérdida de su primo Teobaldo.

Julieta se niega y pide ayuda a fray Lorenzo; el religioso le aconseja que acepte la boda, que se realizará al siguiente día, porque tiene un plan: Julieta bebería una especie de somnífero, fingiría durante cuarenta y ocho horas la muerte para luego despertar. Ya para ese entonces, fray Lorenzo traería a Romeo a su lado para que pudieran escapar juntos. Julieta acepta y fray Lorenzo le entrega el frasquito. Luego envía una carta a Romeo con fray Juan, donde le advierte del engaño y le pide encontrarlo en la cripta cuando Julieta despierte. Sin embargo, fray Juan no pudo entregarle la carta porque uno de los pueblos por donde iba a pasar se encontraba en cuarentena.

Esa noche, sola, en su habitación, Julieta bebe el somnífero. A la mañana siguiente, su nodriza la encuentra y avisa a todos que su niña ha muerto, así que inician los cortejos fúnebres.

Romeo había enviado a su criado Baltasar a Verona para saber cómo se estaban desarrollando los hechos. Este le informa sobre la muerte de Julieta, Romeo se lamenta y decide morir, así que compra un veneno. Luego viaja a Verona, y se dirige a la cripta de los Capuleto. Allí se topa con Paris, que iba a depositar flores a la tumba de Julieta. Ambos discuten y se baten en duelo, pero Romeo resulta vencedor, pues mata a su oponente con una certera estocada. Después se acerca a Julieta, la besa por última vez, ingiere el veneno y fallece. Llega fray Lorenzo y ve a Paris y a Romeo muertos, y a Julieta, que recién despierta. Pronto ella se da cuenta de que Romeo está muerto y también quiere morir. Así que le dice a fray Lorenzo que se aleje, pues llegan otras personas. Este lo hace, Julieta se percata del frasco de veneno y quiere tomar de él, pero está vacío. Luego escucha un ruido –eran los soldados de Escalus–; entonces, se acerca a su amado, lo besa por última vez, y saca el puñal de Romeo, con el que se quita la vida.

Cuando aparecen los guardias, mandan llamar al príncipe, a los Capuleto y a los Montesco. Entonces, fray Lorenzo revela la verdad de los sucesos. La historia les parece a todos conmovedora. El dolor es grande, y ambas familias terminan reconciliándose.

»» *ROMEO Y JULIETA*

(fragmento de la escena II del acto III)

Julieta
¿Quién eres tú, cubierto por la noche,
que me sorprendes en mis confidencias?
Romeo
No,no basta con un nombre para decir quién soy.
Mi nombre –cielo mío– yo mismo lo detesto,
pues sé que es tu enemigo
Fuera palabra escrita y yo la rompería.
Julieta
Aún no han bebido mis oídos cien palabras
salidas de tus labios y ya conozco su rumor.
¿No eres Romeo? ¿No eres un Montesco?
Romeo
Ninguno de los dos, si a ti te desagrada.
Julieta
¿Cómo llegaste aquí? ¿Por qué razón?
Es alto el muro del jardín; difícil de escalar;
una muerte segura, siendo quien eres tú,
si alguien de los míos alcanzara a encontrarte.
Romeo
Con las alas livianas de amor salté estos muros,
pues que para el amor no hay límites de piedra,
y lo que el amor puede, lo ha de intentar amor.
Tus parientes no han de poder intimidarme.
Julieta
Si te encuentran aquí te matarán.
Romeo
¡Ay de mí! Temo el peligro de tus ojos,
más, mucho más, que a veinte espadas. Si así, dulce, me miras,
resistiré su enemistad.
Julieta
El mundo yo daría por que no os descubrieran.
Romeo
La noche con su manto me oculta a las miradas; que me encuentren aquí si no llegas a amarme.
Antes morir a manos de su odio
que prorrogar la muerte sin tu amor.
Julieta
¿Quién te ha guiado a este lugar?
Romeo
Fue el amor quien lo hizo;
tomé consejo de él. A él le presté mis ojos.
No sé llevar el rumbo, pero, aunque tú estuvieras
sobre la inmensa orilla de unos mares lejanos,
por una joya así me arriesgaría.[11]

7.5. *HAMLET*

7.5.1. Antecedentes

La obra está basada en una leyenda escandinava del siglo XII, que el historiador Saxo Grammaticus escribió en su *Historia dánica*. Aunque algunos afirman que Shakespeare se influenció en realidad de la versión francesa, traducida por Belleforest, aparecida con el título *Histoire Tragique*. Asimismo, esta historia tiene semejanzas con la desarrollada en la *Orestiada*, de Esquilo, básicamente por el desarrollo de la venganza que un hijo lleva adelante por el asesinato de su padre (siendo Claudio y Gertrudis una recreación barroca de los mitológicos Egisto y Clitemnestra; en cuanto a Hamlet y su padre, se identificarían con Orestes y Agamenón).

11 SHAKESPEARE, William. *Romeo y Julieta* (Edición bilingüe). Madrid: Ediciones Cátedra, 2001. Versión definitiva por Manuel Ángel Conejero Dionís -Bayer y Jenaro Talens, pp. 201-205.

7.5.2. Características formales

- Género: dramático.
- Especie: tragedia.
- División en cinco actos.
- Uso de la prosa y del verso blanco.
- Estilo complejo y recargado.
- Tono reflexivo y filosófico.
- Uso de monólogos en los que se reflexiona sobre la vida y la existencia.
- Escenas dramáticas y sangrientas.
- Elementos fantásticos, como la aparición fantasmal del rey.
- Referencias clásicas, por ejemplo, las comparaciones que el príncipe realiza entre su padre y personajes de la Antigüedad, así como algunos nombres: Laertes, Horacio, Ofelia.

El actor inglés John Philip Kemble como Hamlet de Thomas Lawrence

- Técnica del "teatro en del teatro", por ejemplo, cuando se escenifica en la corte *La muerte de Gonzago*, es decir, una obra teatral dentro de otra obra teatral; esta técnica es eminentemente barroca, pues se contrapone la realidad de la vida con la ficcionalidad del teatro.
- Uso de la ironía y juegos de palabras.

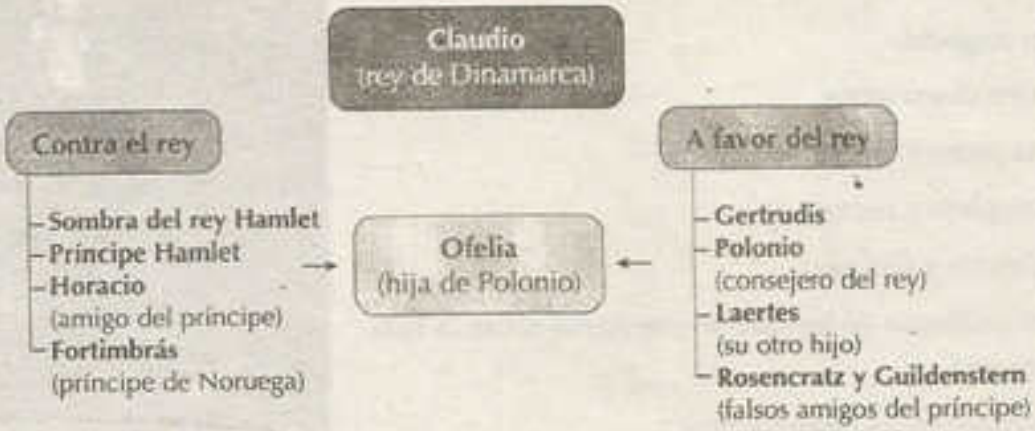
7.5.3. Temas

Principales: la duda y la venganza.

Secundarios

- La locura.
- El adulterio.
- La ambición.
- La traición.
- La añoranza debido a la ausencia paterna.
- El teatro como forma de conocimiento (sobre lo que es y no es, como por ejemplo la certeza del crimen de Claudio, así como la reflexión sobre la existencia, entre otros).
- La amistad (entre Horacio y el príncipe).
- La muerte.

7.5.4. Personajes



7.5.5. Resumen

La historia se inicia en el castillo de Elsinor, en Dinamarca. Los centinelas del palacio, Marcelo y Bernardo, acompañados de Horacio, condiscípulo del príncipe, conversan sobre la aparición de un espectro por las noches. De pronto, surge la sombra del difunto rey Hamlet, muerto hace dos meses. Horacio, asustado, quiere hablarle, pero la sombra desaparece con el canto del gallo.

Por la mañana, el nuevo rey de Dinamarca, Claudio, habla con su familia y consejeros sobre su preocupación por Fontimbrás, el príncipe de Noruega quien exige le sean devueltas las tierras de su padre que fueron conquistadas por el rey Hamlet. Horacio le cuenta al príncipe Hamlet sobre el espectro. Mientras tanto, Polonio, consejero del rey usurpador, despide a su hijo Laertes, que viaja a París, y critica a su hija Ofelia por ser permisiva ante el cortejo del príncipe Hamlet, sobre todo por ser de distintas clases sociales. Presionada, Ofelia decide hacerle caso a su padre.

Por la noche, Hamlet espera con los centinelas al espectro. Cuando este aparece, Hamlet se aparta del resto y su difunto padre le revela el misterio de su muerte: afirma que no ha muerto por la picadura de una serpiente, sino que su propio hermano fue quien lo mató echándole un veneno por el oído. El espectro pide venganza, pero el príncipe duda si aquel fantasma es o no su padre.

Después de hacerles jurar a los guardias que no revelarán lo ocurrido, el príncipe finge estar loco para poder investigar sobre la muerte de su padre sin generar sospecha. Luego busca a Ofelia, completamente descuidado en el vestir y con la mirada fija en ella, sin pronunciar palabra alguna. La joven se alarma y se lo cuenta a su padre. Polonio cree que el príncipe está así debido al amor, por ello informa a los reyes. Claudio se entera de lo que está pasando y manda llamar a Rosencrantz y Guildenstern, amigos del príncipe, para que lo espíen. Sin embargo, Hamlet se da cuenta de lo que traman, y sigue con su farsa. Llegan al palacio los embajadores de Noruega, quienes informan que su rey ha frenado los deseos de su sobrino Fortimbrás, evitando una posible guerra.

Claudio y Polonio planean un encuentro entre el príncipe y Ofelia, así que se esconden para espiarlos. Cuando Ofelia le devuelve sus cartas y desiste de recibir sus atenciones, Hamlet se molesta

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

y le recomienda que se interne en un convento; luego se marcha. Salen los espías y se dan cuenta de que el príncipe no está loco de amor, sino que es otra cosa lo que perturba su juicio.

Llega al palacio una compañía teatral que representa *La muerte de Gonzago* a petición de Hamlet quien cambia una parte del guión; de esta forma, todos observan en escena el crimen y así el rey evidencia su culpa pues palidece, se sorprende y se retira. Polonio ordena que termine la función y todos se marchan, excepto Hamlet y Horacio, que confirman las palabras del espectro.

Durante la representación de *La muerte de Gonzago*, a la que Hamlet le había cambiado algunas líneas del guion, se reveló una inusual turbación en el rey, lo que confirmó su participación en el asesinato de su hermano, el padre de Hamlet.

Rosencrantz y Guildenstern le cuentan al príncipe que el rey está alterado y la reina, desconcertada. Aparece Polonio y le informa a Hamlet que su madre quiere verlo. Mientras tanto, en la habitación del rey, este reza y se lamenta de matar a su hermano. Hamlet observa a su tío arrodillado y cree que es el momento preciso para matarlo. Pero luego se da cuenta de que si lo hace, este irá directamente al cielo, porque está purificando su alma. Así que decide reservar su venganza para otra ocasión y se retira a la habitación de su madre. Polonio se encontraba ahí con la reina, y se esconde detrás del tapiz. Gestrudis le pide a su hijo que deje de ofender al rey, pero él le increpa por casarse tan pronto. Hamlet se muestra iracundo, la reina se asusta y pide ayuda. En eso el príncipe observa que alguien se mueve detrás del tapiz y lo mata, pues pensaba que se trataba del rey; luego se da cuenta de que en realidad era Polonio. Aparece el espectro y Hamlet le habla, pero su madre no ve nada y determina que su hijo está completamente loco. Luego, este se marcha con el cadáver del espía. El rey se entera de lo sucedido y pide que lleven al muerto a la capilla. Sin embargo, Hamlet no les revela el lugar donde dejó el cuerpo. Claudio decide mandar al príncipe a Inglaterra. Estaría escoltado por Rosencrantz y Guildenstern, cuya misión era entregar una carta donde se mandaba ejecutar a Hamlet.

Ofelia se presenta en el palacio cantando y delirando; había perdido la razón, debido al rechazo del príncipe y a la muerte de su padre. Llega Laertes desde Francia y exige ver a Claudio, este habla con él y lo convence de que todo es culpa de su sobrino. En otro ambiente, un criado le entrega a Horacio una carta de parte de Hamlet, y otra para el rey y para su madre. Cuando Horacio la lee, se entera de que unos piratas atacaron el barco de su amigo, pero al darse cuenta de que no traían nada valioso, los dejaron ir. Sin embargo, Hamlet aprovechó la oportunidad para subir al barco pirata, pues deseaba regresar a Dinamarca.

Claudio lee la carta y se entera de que Hamlet está en camino, así que convence a Laertes para que rete a su sobrino a un duelo de esgrima; sin embargo, la espada que usaría Laertes tendría punta (a diferencia de las que se utilizan en ese deporte, que poseen la punta redonda) y estaría envenenada. Además, por si lo anterior no funcionase, dejarían cerca una copa con vino envenenado para dárselo a Hamlet después del duelo. Luego llega la reina e informa que la pobre Ofelia ha muerto ahogada en un río. Como sospechan que se trata de un suicidio, y tal hecho era un pecado, deciden enterrarla sin muchas honras.

En el cementerio, dos sepultureros que estaban cavando una fosa conversan con el príncipe sin saber de quién se trataba, y le dicen que aquella tumba sería para una mujer que acababa de morir. Luego le muestran un cráneo, que había pertenecido al bufón Yorik. Rápidamente se percatan de que los reyes, otros cortesanos y el cura se acercan. Hamlet distingue a Laertes, y se da cuenta de que la muerta es Ofelia. Inmediatamente, Hamlet sale al frente del grupo y manifiesta su amor por ella; Laertes lo enfrenta y son separados. Hamlet se retira con Horacio y le confiesa las verdaderas intenciones del rey, pues le revela que se enteró del contenido de la carta que su tío había encargado a Rosencrantz y Guildenstern. En ella, el rey pedía que a la llegada del príncipe a Inglaterra, por el bien de aquella nación y la de Dinamarca, se le corte la cabeza. Hamlet se valió de su buena caligrafía y del sello real en el anillo de su padre para escribir otra carta en la que se solicitaba la muerte de los portadores.

Luego, aparece un joven que le informa a Hamlet sobre una apuesta que están haciendo el rey y Laertes, pues el segundo desea batirse a duelo con él en esgrima. Hamlet acepta y ya en el combate el príncipe va acumulando puntos a su favor, y la reina brinda por él. En ese momento, toma de la copa con el vino envenenado. De pronto, Laertes hiere a Hamlet y luego se entrecruzan las espadas, con lo cual el príncipe también hiere a su contrincante. La ponzoña hace efectos en la reina, que cae y muere. Laertes está a punto de morir y, arrepentido, confiesa todo y acusa a Claudio. Hamlet todavía tiene las fuerzas suficientes para buscar a su tío, así que lo hiere con la espada envenenada y lo hace tomar del vino, y este muere en el acto. Finalmente, el príncipe agoniza en brazos de Horacio, quien consternado de pena intenta suicidarse con el resto de veneno de la copa, pero Hamlet lo impide y, antes de morir, le manifiesta la intención de que Fortimbrás llegue al trono. La obra finaliza con la llegada a la corte del príncipe de Noruega, Fortimbrás, y una marcha fúnebre con disparos de salva en honor del príncipe caído.

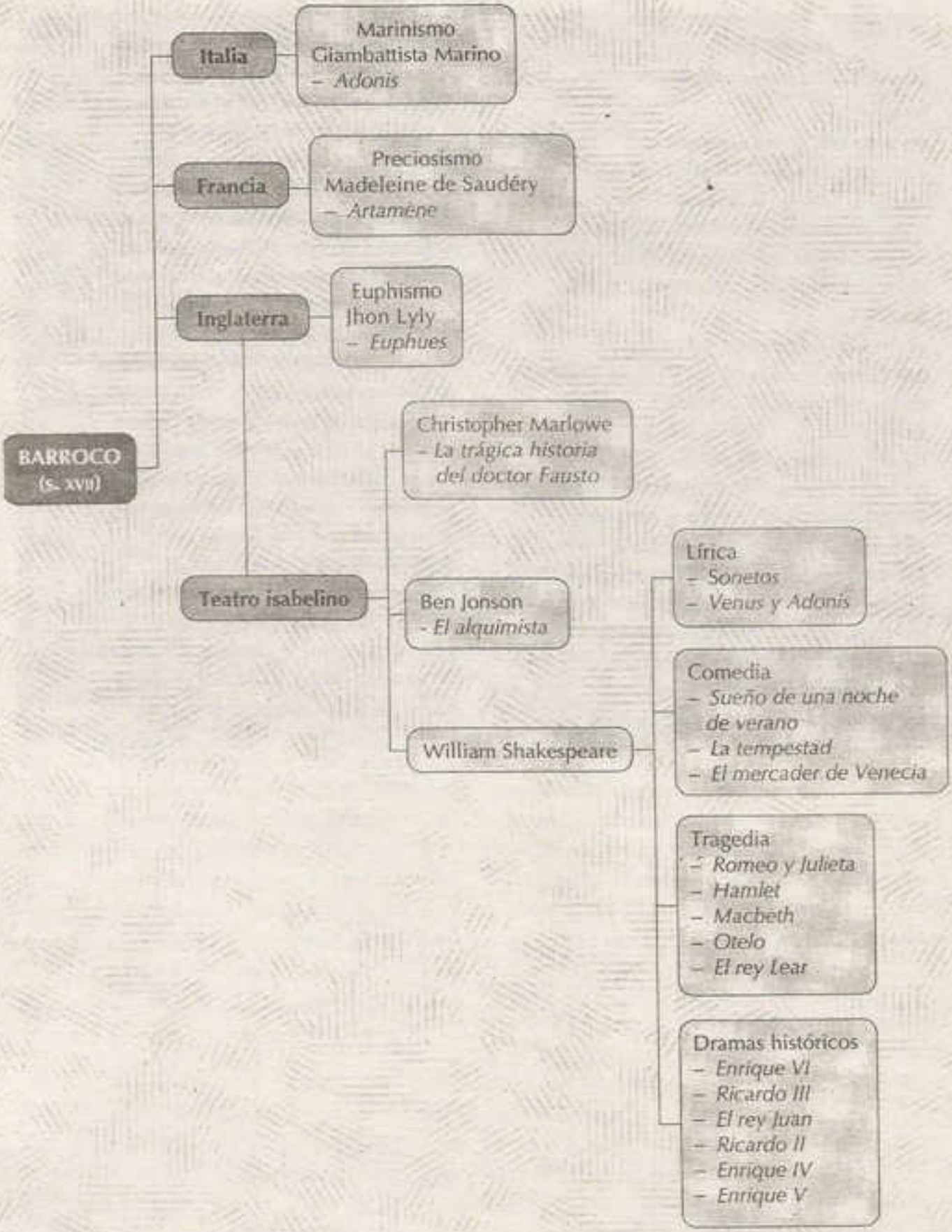
⏩ HAMLET

(fragmento de la escena I del acto III)

Hamlet

Ser o no ser: he ahí el problema.
¿Qué es más noble? ¿Soportar el alma
los duros tiros de la adversa suerte,
o armarse contra un mar de desventuras,
hacerles frente, y acabar con ellas?
Morir... dormir... no más. Pensar que un sueño
dé fin a las angustias y mil males
que hereda nuestra carne, es meta digna
de ser íntimamente deseada.
Morir... dormir... dormir... soñar acaso.
Hé ahí el tropiezo. El pensar qué sueños
podrán sobrevenir en aquel hondo
letargo de la muerte, cuando el alma
este mortal despojo haya arrojado,
por fuerza ha de ser parte a detenernos.
Esta es la reflexión que a la desdicha
tan larga vida da. Pues ¿quién sufriera
del tiempo la irrisión y vil escarnio
del opresor el yugo, los ultrajes
del orgulloso, el ansia, los tormentos
de un mal pagado amor, de la justicia
la lentitud, del mando la insolencia,
el menosprecio con que a leve trata
la indignidad al mérito paciente,
pudiendo por sí mismo procurarse
con un puñal reposo? ¿Quién llevara
gravosas cargas, quién gimiera triste,
sudando bajo el peso de esta odiosa,
cansada vida, si el temor que infunde
algo desconocido tras la muerte
(aquella ignota tierra, cuyos lindes
no vuelve a traspasar viandante alguno)
no confundiese el alma y nos hiciese
antes sufrir los males que nos cercan
que huir en busca de otros que ignoramos?
Así en cobardes nos convierte a todos
tremenda la conciencia; así se apaga
el fuego natural de la osadía
de la prudencia al pálido reflejo.
Por eso empresas de importancia suma,
y llenas de vigor, mudan camino,
y de hecho nombre pierden. –Pero ¡calla!,
la hermosa Ofelia. Ninfa, ten presente
en tus plegarias mis pecados todos.[12]

12 SHAKESPEARE, William. *Tragedias*. México D. F.: Editorial W. M. Jackson, 1976, pp. 168-169.


BARROCO
(S. XVII)
Italia
Marinismo
Giambattista Marino
– Adonis
Francia
Preciosismo
Madeleine de Saudéry
– Artamène
Inglaterra
Euphismo
Jhon Lyly
– Euphues
Teatro isabelino
Christopher Marlowe
– La trágica historia del doctor Fausto
Ben Jonson
- El alquimista
William Shakespeare
Lírica
– Sonetos
– Venus y Adonis
Comedia
– Sueño de una noche de verano
– La tempestad
– El mercader de Venecia
Tragedia
– Romeo y Julieta
– Hamlet
– Macbeth
– Otelo
– El rey Lear
Dramas históricos
– Enrique VI
– Ricardo III
– El rey Juan
– Ricardo II
– Enrique IV
– Enrique V

El mundo vivo de Shakespeare

La obra de Shakespeare es una enorme metamorfosis. En cada historia que cuenta, la gente se disfraza, cambia y pretende ser lo que no es. Algunas veces se trata de un sueño deliberado; otras, inconsciente. Algunas veces se trata de un engaño deliberado; otras, inconsciente. Edgardo, en *King Lear*, se viste de rústico y finge estar loco, aunque continúa siendo absolutamente cuerdo. Malvolio, por otro lado, que se viste de manera impropia para su posición, es tratado como loco por los otros personajes, que lo encierran en una celda. Los personaje a veces intercambian vestidos y se confunden unos con otros. Falstaff y Hal representan una parodia en la que cada uno de ellos imita la voz de la ultrajada realeza, rechazando Hal y Falstaff en broma antes de hacerlo en serio. La mascarada, el disfraz y la confusión están por doquier. Cada comedia es una comedia de errores. Cada tragedia es una tragedia de errores. La equivocación, la apreciación defectuosa, la impresión ilusoria, provocan la acción en cada caso. Yago engaña a Otelo, pero Otelo ya ha quedado expuesto al engaño al huir de su propio mundo de acciones libre y heroicas, al internarse en el mundo de la intriga de la superrefinada Venecia. Él es el extraño, lo cual está acentuado por el color de su piel. Tiene que creer lo que le digan porque carece de elementos de juicio. Lear, que "nunca se ha conocido bien a sí mismo", se engaña sin saberlo. Hamlet vaga, todo confusión, por un mundo de espejos. Antonio es hipnotizado por la pasión sensual. Macbeth saca partido del hecho, reconocido con tristezas por Duncan, de que "no hay ciencia para interpretar los reflejos de la mente en el rostro"; aunque tanto Macbeth como Duncan serán engañados por los rostros en que confían. En las últimas obras, esta confusión aparece de una manera puramente simbólica y visual: un naufragio arroja a unos viajeros a una isla donde tendrán que enfrentarse con su verdadero yo; la estatua de la reina muerta toma vida, es el obsequio del Arte a la Naturaleza.

(...)

Como la obra de Shakespeare se ocupa en tan gran medida de alterar y transformar las perspectivas, es natural que emplee los acertijos, las mascaradas, las comedias dentro de las comedias, las falsas identidades, las movedizas formas del símbolo y el emblema. Es natural también que el resultado de este procedimiento nos llegue también con la naturalidad y la impersonalidad del mito. Cuando examinamos los grandes mitos de la humanidad, desde el antiguo Egipto a los mitos de Asgard, desde el griego clásico hasta el piel roja, no podemos dejar de sorprendernos de su naturaleza anónima. Resulta imposible imaginar que los haya creado alguien. Parecen simplemente existir por derecho propio; son inalterable e inmemoriales, como montañas.

WAIN, John. *El mundo vivo de Shakespeare*. Madrid: Alianza Editorial, 1967. pp. 34-36.

Preguntas resueltas

Pregunta 1

Señale la alternativa correcta sobre el Barroco.

I. Se opuso totalmente al Renacimiento.
II. Se originó en España y de allí se difundió a otros países europeos.
III. Tuvo como antecedente el manierismo.
IV. El país en que hubo mayor desarrollo del Barroco fue Francia.
V. Los escritores barrocos utilizan figuras como el hipérbaton en forma constante.

A) I, II y III
B) I, III y IV
C) I, III y V
D) III y V
E) III, IV y V

Resolución

Si bien el Barroco fue una oposición contra la estética renacentista, esta no fue total pues se mantuvieron algunos rasgos, tales como las referencias mitológicas, el uso de algunas formas literarias, entre otras. No hay un acuerdo uniforme sobre su lugar de origen, pero la mayoría de estudiosos acepta a Italia (no olvidemos que su antecedente es el manierismo). Ahora, en Francia, salvo los representantes del preciosismo, de menor calidad, el Barroco no tuvo mayor acogida. Finalmente, el Barroco se caracteriza por el estilo recargado, que en literatura significa el uso constante de figuras literarias. Las alternativas correctas son III y V.

Clave D

Pregunta 2

..... son considerados escuelas literarias propias del Barroco.

A) manierismo, culteranismo y conceptismo
B) preciosismo, marinismo y rococó
C) eufuismo, churriguerismo y manierismo
D) marinismo, rococó y teatro isabelino
E) marinismo, culteranismo y conceptismo

Resolución

Las escuelas barrocas propiamente literarias son el marinismo (Italia), eufuismo (Inglaterra), preciosismo (Francia), culteranismo y conceptismo (España). No así el manierismo, pues se desarrolló ante todo en arquitectura, pintura y escultura. El rococó es francés y fue ya la última y extrema tendencia del Barroco, sobre todo en pintura; por último, el churriguerismo es español y se desarrolló exclusivamente en la arquitectura.

Clave E

Pregunta 3

Los autores del teatro isabelino realizaron todo un conjunto de innovaciones en el campo de la dramaturgia. Marlowe, Shakespeare, Jonson, entre otros, crearon una obra en que el público tenía una participación activa a través de la imaginación. Además, se alejaron de las normas clásicas y propusieron

A) un desarrollo exclusivo de temas históricos.
B) que las obras ya no busquen generar *catarsis* en el espectador.
C) darle mayor importancia a la puesta en escena que al lenguaje.
D) un teatro que combine escenas irrisorias con otras solemnes y dramáticas.
E) el empleo del *decoro poético*.

Resolución

El teatro isabelino ha aportado muchos elementos para el desarrollo del teatro moderno. En consecuencia, abandonó y hasta se opuso a determinadas características del teatro clásico, como por ejemplo el respeto a las unidades aristotélicas y la no mezcla de especies. Los *isabelinos* sí lo hicieron: mezclaron lo cómico con lo trágico, y lo propio hicieron con el verso y la prosa, lo culto con lo popular. Lo que no abandonaron fue la finalidad de la *catarsis*, pues ante todo buscaban que los espectadores se identificaran con lo que veían. Su tema no fue exclusivamente la historia, sino variado; el *decoro poético* (representación de determinado personaje con el tipo de lenguaje que le compete) no fue tan así: el ejemplo más claro es Mercucio en *Romeo y Julieta*, quien siendo noble se permitía todo tipo de chanzas y vulgaridades; finalmente, los *isabelinos* impresionaban con las escenas, pero también con la riqueza y versatilidad del lenguaje poético. Los ejemplos más notables son sin duda los diálogos shakespearianos.

Clave D

Pregunta 4

En *Otelo*, Yago predispone al noble moro contra su esposa Desdémona movido por

A) considerar a Otelo como alguien de una raza inferior.
B) el odio que siente ya que él prefirió a Casio para el cargo de teniente.
C) el profundo amor que sentía por la esposa de Otelo.
D) la defensa de Venecia, ya que consideraba a Otelo como un intruso.
E) una orden del dux de Venecia para deshacerse del soldado moro.

Resolución

Yago representa la intriga y la maldad en *Otelo*. Acompañado de Rodrigo, quien lo secundaba en todos sus maléficos proyectos –y a quien finalmente asesinó en forma traicionera–, supo meter cizaña y así predisponer a Otelo contra Desdémona, su esposa, así como también contra su teniente Casio. El motivo: que Otelo no lo eligiera como teniente a él, sino a Casio. Este fue el factor principal para las terribles acciones de Yago, las cuales tendrían un desenlace funesto.

Clave B

Pregunta 5

"Tu rostro, mi señor, es como un libro donde el hombre / puede leer extrañas cosas. Para engañar al mundo, / toma del mundo la apariencia; pon una bienvenida en tu mirada / y en tus manos y lengua; procúrate el inocente aspecto de la flor / pero sé que la víbora se oculta". Este fragmento es pronunciado por lady Macbeth a su esposo con el objetivo de

A) que sepa aparentar ante los demás y no descubra sus verdaderas intenciones.
B) estar siempre atento y poder descubrir la traición de sus oponentes.
C) que tome conciencia de la futilidad de las cosas de la vida.
D) eliminar a todos sus enemigos sin hacer caso las predicciones de la brujas.
E) que ella se pueda liberar del cargo de conciencia que la atormentaba.

Resolución

En este fragmento, Lady Macbteh, la pérfida mujer, adiestra a su esposo acerca de la forma en que debe tratar a los demás: con amabilidad, alegría e inocencia, para que estos no puedan descubrir su verdadero objetivo: "mostrar la

flor para esconder la víbora", parafraseando sus propias palabras. Se refleja el aspecto de la apariencia y la diplomacia, pero con fines turbios e inescrupulosos, donde el más fuerte y astuto debe sobrevivir y aniquilar a los demás.

Clave A

Pregunta 6

Los escenarios en que se desarrolla *Romeo y Julieta* son:

A) Escocia e Inglaterra.
B) Elsinor y Milán.
C) Verona y Mantua.
D) Venecia y Chipre.
E) Florencia y Roma.

Resolución

Casi toda la obra *Romeo y Julieta* tiene como escenario a la ciudad de Verona. Así: sus calles y la casa de los Capuleto en especial. En solo un fragmento de la obra tenemos como escenario Mantua, que es adonde se dirige Romeo cuando ha sido desterrado luego de haber asesinado a Teobaldo. Pero después regresa a Verona, donde se produce el desenlace funesto.

Clave C

Pregunta 7

Establezca la relación correcta entre obra y tema y/o característica:

I. *Sueño de una noche de verano*
II. *El mercader de Venecia*
III. *La tempestad*
IV. *El rey Lear*
V. *Hamlet*

a. la astucia en el plano de la justicia
b. la visión de la vida como una obra teatral
c. la identificación entre el sufrimiento humano con los accidentes de la naturaleza
d. los enredos amorosos a partir de situaciones mágicas
e. la ayuda de la magia para la solución de conflictos

A) Ib, IIa, IIIc, IVd, Ve
B) Ia, IIb, IIIc, IVd, Ve
C) Id, IIa, IIIe, IVc, Vb
D) Ie, IIa, IIIc, IVd, Vb
E) Ic, IIe, IIIa, IVd, Vb

Resolución

En *Sueño de una noche de verano*, hay toda una serie de enredos amorosos a partir del duende Puck, quien era el encargado de transmitir el néctar mágico entre los personajes. En *El mercader de Venecia*, por otro lado, en el momento de la audiencia, es Porcia quien habla con astucia para que Shylock pase de víctima a culpable, mientras que Antonio, de deudor, pase a víctima. Sobre *La tempestad*, es Próspero quien, a través del espíritu Ariel, propaga su magia para así influir en los actos de los personajes y permite un desenlace feliz. En el caso de *El rey Lear*, cuando el rey se ve olvidado por sus hijas, la tormenta se identifica con su enojo y orfandad. Finalmente, en *Hamlet* se duda sobre la vida, hasta el punto de que esta es representada como una obra teatral, en especial, a través de la técnica del *teatro en el teatro*.

Clave C

Pregunta 8

"Aquella calavera tuvo lengua y cantó con ella en otro tiempo. ¡Cómo la tira al suelo el pícaro! Como si fuese la quijada con que Caín hizo el primer homicidio. Y la que está revolviendo ahora ese asno bien pudo ser la cabeza de algún estadista, que acaso pretendió embaucar al mismo Dios. ¿No podría ser?". Esta reflexión de Hamlet sobre la vida y la muerte fue pronunciada en

A) el entierro de su padre.
B) la batalla contra los noruegos, comandados por Fortimbrás.
C) la representación de *La muerte de Gonzago*.
D) el duelo que tendría contra Laertes.
E) el sepelio de Ofelia.

Resolución

En *Hamlet* hay reflexiones cargadas de escepticismo frente a la vida, la existencia, el hombre, etc. Uno de los monólogos más famosos es el encabezado por el célebre "ser o no ser" (*to be or not to be* en el original); también tenemos el diálogo entre Hamlet, Horacio y los sepultureros en el sepelio de Ofelia, donde Hamlet reflexiona frente a una calavera que, sin importar la condición y linaje que hayamos tenido en la vida, todos tendremos siempre el mismo fin: la fosa.

Clave B

Pregunta 9

A partir de la participación del ama en la obra *Romeo y Julieta*, se representa el tema de

A) la amistad.
B) la rebeldía.
C) el odio entre familias.
D) la justicia.
E) la alcahuetería.

Resolución

El ama de Julieta actúa en forma *celestinesca* al apoyarla en su amorío y matrimonio secreto con Romeo. Podemos afirmar que en su conducta se cumple cierta alcahuetería. También encontramos en ella conveniencia frente a la adversidad, pues luego de que Romeo es desterrado y a pesar de que Julieta estaba casada, le propone que contraiga nuevas nupcias con París, con la única perspectiva de que le era beneficioso a la joven enamorada.

Clave E

Pregunta 10

Hamlet ofende a Ofelia, a quien en el fondo quería, porque

A) fue parte del complot contra su padre.
B) la identifica con la inconstancia propia de las mujeres.
C) la quiere utilizar como parte de su plan de venganza.
D) no está seguro si ella le ha sido totalmente fiel.
E) era utilizada por su padre Polonio para espiar al príncipe.

Resolución

Hamlet es ante todo un personaje conflictivo y contradictorio, tanto en su psicología como en su accionar. Los estudiosos de Shakespeare han dado las más diversas interpretaciones acerca de este original personaje. Sin embargo, podemos establecer una línea interpretativa en torno a su actitud con Ofelia: el príncipe estaba enamorado de ella, pero la trata con frialdad y distanciamiento a partir de un trauma materno: no concebía que su madre haya olvidado a su padre en tan poco tiempo y amara tan rápido a otro hombre, por más que fuese su tío. Ese prejuicio misógino se demuestra en su famoso "Oh, inconstancia, tienes nombre de mujer". Hamlet identifica en Ofelia a la mujer en general y por ello su reacción, la cual es reforzada con su deseo de hacerse pasar por loco.

Clave B

Preguntas propuestas

1. La característica ajena a la literatura del Barroco es

   A) la alusión recurrente a mitos griegos y romanos.
   B) el marcado retoricismo en muchas de las obras.
   C) el continuo contraste entre la realidad y la ficción.
   D) el predominio de obras de temática sencilla.
   E) el dinamismo o la idea de movimiento en las obras.

2. Identifique un rasgo inherente al teatro barroco.

   A) La escenografía sofisticada.
   B) La tendencia religiosa.
   C) La versificación tradicional.
   D) La ausencia del coro
   E) El uso de la doble trama

3. Indique qué autor es ajeno al Barroco del siglo XVII.

   A) Pedro Calderón de la Barca
   B) Miguel de Cervantes
   C) Luis de Góngora
   D) Miguel de Montaigne
   E) William Shakespeare

4. Señale el enunciado que no corresponde a William Shakespeare.

   A) influencia barroca
   B) preferencia por la comedia
   C) arquetipos humanos
   D) exaltación de la nobleza
   E) escribió sonetos

5. Reconozca las características inherentes a la propuesta teatral de Shakespeare.

   I. Fusionó formas cultas y populares.
   II. Representó historias originales.
   III. Preferencia por personajes aristocráticos.
   IV. Sus obras se representan en cinco actos.

   A) I y II B) I, II y III C) solo II
   D) I, II, III y IV E) I, III y IV

6. Marque la alternativa ajena a *Romeo y Julieta*.

   A) Romeo es desterrado a Verona.
   B) Julieta se casa en secreto con Romeo.
   C) Teobaldo incita a pelear a Romeo.
   D) Julieta toma un narcótico para evitar casarse con Paris.
   E) Fray Lorenzo busca reconciliar a las familias.

7. Sobre el argumento de la tragedia *Hamlet*, señale la afirmación correcta.

   A) Claudio mata al rey en escena.
   B) Ofelia y Hamlet contraen nupcias.
   C) Laertes mata al rey Claudio.
   D) Horacio es el mejor amigo de Hamlet.
   E) Gertrudis escucha al espectro y cambia de actitud.

8. Tras el uso del recurso del teatro dentro del teatro, el príncipe Hamlet comprueba que

A) Claudio mató a su padre.
B) la reina traicionó a su esposo.
C) el heredero del trono es Fortimbrás.
D) el espectro de su padre lo engañó.
E) no es hijo de Gertrudis.

9. Un rasgo barroco en la tragedia *Hamlet* es

A) el uso de la prosa poética.
B) la oposición del ser o no ser.
C) la falta de originalidad temática.
D) el abandono de las normas clásicas.
E) el análisis sicológico de los personajes.

10. ¿A qué especie literaria pertenece la obra *El mercader de Venecia*?

A) drama
B) comedia
C) tragedia
D) crónica
E) entremés

11. Respecto a las referencias arquetípicas de Shakespeare, señale la relación correcta entre obra y característica.

A) *Otelo*: la ambición
B) *Macbeth*: los celos
C) *El rey Lear*: la ingratitud filial
D) *Hamlet*: la traición
E) *Julio César*: la venganza

12. Identifique la obra de Shakespeare que se basa en el carácter díscolo de una mujer que ahuyenta a golpes a cuantos galanes se interesan por ella.

A) *La tempestad*
B) *La comedia de las equivocaciones*
C) *La fierecilla domada*
D) *Trabajos de amores perdidos*
E) *El sueño de una noche de verano*

twitter.com/calapenshko

Capítulo

VII

El Neoclasicismo francés

CALA
PNHO

CAPÍTULO VII

EL NEOCLASICISMO FRANCÉS

Objetivos

- Identificar y comprender las características principales del Neoclasicismo francés, así como su aporte en el proceso de la literatura occidental.
- Comparar los elementos comunes con el Clasicismo, así como las características diferenciadoras con el Barroco.
- Analizar las diferentes obras de los principales representantes del Neoclasicismo francés y sus aportes más relevantes, además el contexto sociocultural en que se desarrolla y su repercusión en las obras literarias.

Introducción

El Neoclasicismo apareció en Francia como resultado de un conjunto de elementos históricos, sociales y artísticos que se interrelacionaron para crear toda una forma de sentir el arte y entender al hombre y al mundo, adoptando posturas por lo general rígidas del Clasicismo, al cual tomaron como modelo a seguir.

Esta corriente artística, que aparece como reacción frente a los excesos del Barroco, se desarrolló desde mediados del siglo XVII. Su hegemonía cultural se extendió hasta las últimas décadas del siglo XVIII, en que fue sustituido por el Romanticismo. En el aspecto político, hubo un predominio de una monarquía absolutista, la cual se compaginaba con los sistemas de gobierno del antiguo régimen monárquico. Esto se pone en debate con los filósofos de la Ilustración, dentro de un periodo de novedades conocido como el Siglo de las Luces, predecesor del pensamiento romántico.

En lo estrictamente artístico, es evidente la vuelta a los valores, la serenidad, el equilibrio y la mesura de la época clásica. Una postura bien definida, donde las especies literarias no buscaban mostrar, en lo posible, mezcla ni experimentalismo.

1› Contexto histórico-cultural

1.1. El absolutismo monarquico

El siglo XVII estuvo marcado por la consolidación de las monarquías absolutistas y las constantes guerras entre ellas.

Luis XIV, el Rey Sol, monarca borbón que fomentó las artes y protegió a los autores neoclásicos

En Francia tenemos los reinados de Enrique IV, Luis XIII y Luis XIV. Este último, el Rey Sol, cuyo dominio se extendió durante cincuenta y cuatro años (de 1661 a 1715), sojuzgó al pueblo francés y les hizo creer que su reinado era producto de una decisión "divina", y que por lo tanto se le debía una fidelidad y vasallaje a ciegas.

Este rey demostró mucha ambición, así como pericia militar en su afán de dominar otros territorios. Fue así como emprendió la conquista de los Países Bajos, poseedor de uno de los contingentes marinos más importantes del mundo. Para detener la expansión francesa, se formó una triple alianza entre Inglaterra, Países Bajos y Suecia. Esto frenó por un momento la política expansionista de Luis XIV, que también debió establecer un acuerdo de paz con Carlos II de España. Sin embargo, pasado un tiempo, se anexaron al Imperio francés territorios de los Países Bajos, Alemania, Italia, entre otros. El poderío galo fue temido por sus enemigos, quienes luego se alienaron contra Francia.

A Luis XIV le sucedió en el trono su bisnieto Luis XV –ya en pleno siglo XVIII–, quien gobernó sin tino dedicado a los placeres de la corte de Versalles. Comenzó así una crisis que se acentuaría con la ascensión al trono de Luis XVI –nieto de Luis XV–, quien junto a su corte y a su esposa, la austriaca María Antonieta, despilfarraron los bienes del país; el pueblo, en cambio, vivía en condiciones míseras. La crisis llegó a tal nivel que se desencadenó la Revolución francesa (1789).

1.2. El predominio de la razón

El siglo XVII nos presenta a diversos intelectuales que aportaron con sus investigaciones y que renovaron el conocimiento en los planos científico, filosófico y humanístico.

En Inglaterra, Francis Bacon (1561-1626) consideró que el hombre puede tener dominio sobre la naturaleza, mas para eso era preciso conocer antes la forma de investigar la realidad. Y eso se lograría a través de una investigación de carácter inductivo, en la cual el proceso vaya de lo particular –de los fenómenos– a lo general. Su aporte se manifiesta, entonces, en el campo de las ciencias

experimentales. Por otro lado, a través de la investigación del astrónomo y matemático alemán Johannes Kepler (1571-1630) se llegaron a establecer las leyes generales sobre el movimiento de los planetas. Sus estudios sirvieron para que el inglés Isaac Newton (1643-1727) plantee las leyes de la gravitación.

En Francia, el filósofo y matemático René Descartes (1596-1650) plantearía la duda como punto de partida para la obtención del conocimiento. Su método se basó en cuatro reglas para la búsqueda de la verdad: *evidencia*, *análisis*, *síntesis* y las *revisiones* a ello. A esta duda metódica, que busca desechar todo conocimiento que no se base en la razón, le queda como base una evidencia: en tanto que se duda, existe un ser que duda (*cogito ergo sum*). A partir de sus investigaciones tenemos entonces un desarrollo del pensamiento filosófico idealista: el racionalismo. Para Descartes, solo podemos acceder al conocimiento científico y a la verdad a través de la razón.

1.3. EL SIGLO CLÁSICO FRANCÉS: LA INSTAURACIÓN DE LA ACADEMIA

El Neoclasicismo tuvo un profundo carácter aristocrático; estuvo ligado a la ideología y a los intereses de la clase dominante.

La Academia francesa fue fundada por el cardenal Richelieu en 1635, durante el reinado de Luis XIII. Simbolizo la cultura neoclásica en su máxima expresión.

Esta fue una época en que "reinaron" los preceptistas: cansados del estilo recargado y afectado del preciosismo, buscaron un arte que exprese el equilibrio, la belleza y la razón; y encontraron su base estética en el antiguo arte clásico; con sus temas, reglas y técnicas. Así, llegaron a la conclusión de que solo una *verdadera obra maestra* puede atravesar dos mil años sin perder la estimación general; en consecuencia, estas antiguas obras han seguido las reglas del verdadero arte y solo aquella que quiera ser eterna debe tomarlas como modelo.

Estas aseveraciones fueron la base para la fundación de la Academia francesa (1634), institución que va a centralizar el arte de la época y que se caracterizaría por su visión intransigente, pues todo aquello que no estuviera dentro de su "jurisdicción" no podía evaluarse dentro de los cánones de belleza que ellos mismos habían establecido.

2▸ Definición

El Neoclasicismo es la manifestación artístico-cultural que se inició en Francia, aproximadamente en las primeras décadas del siglo XVII, y que se extendió hasta las últimas décadas del XVIII. Se difundió a otros países europeos y, particularmente, a España. El arte neoclásico se caracteriza principalmente por su aceptación y sumisión a la normativa establecida por el Clasicismo grecolatino. El siglo XVII fue para Francia una época de preceptistas –Richelieu, Deimier, Chapelain y, sobre todo, Boileau–, quienes, asumiendo y renovando las ideas que Aristóteles y Horacio establecieron acerca del "arte de la palabra", permitieron que la literatura francesa sea una imitación del arte clásico, motivo por el cual predominó la razón, la sobriedad y la falta de originalidad.

En este sentido, el Neoclasicismo se opuso al estilo recargado y exagerado del Barroco, que había predominado en las primeras décadas del siglo XVII y que tuvo particular desarrollo en España. En Francia, el preciosismo como arte de estilo afectado y de elegancia formal, cercano al Barroco, fue atacado y abandonado por el arte neoclásico.

3▸ Características

3.1. Imitación a los antiguos

Los neoclásicos recrearon sus temas, pero sobre todo tomaron las recetas técnicas de sus géneros (en especial del teatro).

3.2. Carácter aristocrático

Ya se ha reflexionado anteriormente en torno a la tendencia centralista que tuvo el arte neoclásico, como producto estético de la ideología monárquica predominante.

3.3. Didactismo y carácter moralizador

Una influencia clásica es la búsqueda de enseñanza al hombre y, sobre todo, centrarse en su razón y poder reflexivo. Un ejemplo evidente fue el desarrollo de las *fábulas* y sus moralejas.

3.4. Armonía y equilibrio

El concepto de belleza que manejaron los neoclásicos estuvo vinculado a lo sublime e idealizado del hombre y la naturaleza. Por eso, el tema tenía que estar acorde con el tipo de lenguaje que utilizaba el artista; se da la llamada armonía entre "fondo y forma".

3.5. Respeto a las unidades del teatro

Este género fue el que tuvo mayor desarrollo a lo largo del Neoclasicismo y fue la base para la asimilación del legado clásico.

Recordemos que en la *Poética* de Aristóteles, a partir de la valoración de la tragedia *Edipo rey* de Sófocles, se establecieron ciertas ideas para que una obra dramática logre la "perfección".

Los neoclásicos franceses –y en especial Boileau–, a partir de su interpretación de las ideas del *Estagirita*, establecieron las unidades clásicas del teatro:

Tiempo: La trama de la obra no puede exceder la extensión del día, es decir, las veinticuatro horas.

Lugar: Todas las acciones de la obra deben ser representadas en un solo escenario.

Acción: La obra debe girar en torno a un tema general.

3.6. CARENCIA DE ORIGINALIDAD

Los temas, los recursos estilísticos, los géneros y las especies, etc., fueron tomados de la tradición grecolatina y, en menor medida, de otras tradiciones –por ejemplo la española, en el caso de Corneille–. En ese sentido, estamos ante lo opuesto a la concepción de arte moderno, que se caracteriza precisamente por su originalidad.

3.7. PREDOMINIO DE LA RAZÓN

No olvidemos que una de las formas de pensamiento que influyó en el Neoclasicismo fue el racionalismo cartesiano. La representación de los sentimientos estaba supeditada, entonces, al cálculo de las formas rígidas y a la razón.

3.8. ACTITUD CRÍTICA Y REFLEXIVA

Las referencias al pasado clásico fueron utilizadas por los escritores para mostrar los defectos de su sociedad –en particular, de la vida opulenta de las cortes y de la necedad de los señores burgueses–. Esto se reflejó sobre todo en la comedia y la fábula.

3.9. DESARROLLO DE DIVERSOS GÉNEROS

Esta característica es muy importante porque, para los preceptistas neoclásicos, la más severa de las reglas era la diferenciación absoluta de los géneros: cada uno tiene sus propias *recetas* técnicas. Los géneros literarios estarían separados y jerarquizados en el siguiente orden:

I. ÉPICA	II. DRAMÁTICA	III. LÍRICA
• Epopeya	• Tragedia • Comedia	• Bucólica • Elegía • Oda • Sátira

4▸ Representantes

4.1. JEAN DE LA FONTAINE

Nació el 8 de julio de 1621, en Château-Thierry, y falleció el 13 de abril de 1695, en París. Es reconocido por sus fábulas y por un sutil humor crítico que en algunas oportunidades puede llegar a ser punzante. La pretensión moralizante de La Fontaine no es la del predicador rígido e intolerante, sino la del consejero inteligente y persuasivo. Este reconocido poeta, fabulista y cuentista tuvo influencias de Boccaccio, Ariosto y Rabelais. Obtiene la fama literaria con sus *Cuentos y relatos en verso* (1644). En 1684 fue nombrado miembro de la Academia francesa.

4.1.1. Obras

- *Adonis* (1658)
- *Elegía a las ninfas de Vaux* (1661)
- *Oda al rey* (1663)
- *Cuentos y novelas* (1665)
- *Fábulas* (1668)
- *Amores de Psique y Cupido* (1669)
- *Dafne* (1674)
- *Nuevos cuentos* (1674)

4.2. CHARLES PERRAULT

Nació el 12 enero de 1628, en París. Su familia perteneció a la alta burguesía. Alumno brillante, estudió en el colegio de Beauvais en París hasta diplomarse en Derecho, en 1651. Posteriormente, logró ser alto funcionario. Publicó obras de género galante y parodias. Su importancia radica en consolidar el género infantil en la narrativa neoclásica: cuentos de hadas basados en la tradición clásica, medieval o folclórica europea. Perrault murió en París el 16 de mayo de 1703.

4.2.1. Obras

- Historias y cuentos de antaño
- *Cuentos de mamá gansa*
  - "Caperucita roja"
  - "La bella durmiente del bosque"
  - "El gato con botas"
  - "Cenicienta"
  - "Barba Azul"
  - "Pulgarcito"
  - "Piel de asno"
  - "Las hadas"

4.3. NICOLÁS BOILEAU

Nació el 1 de noviembre de 1636, en París. Poeta y sobre todo preceptor literario, junto al cardenal Richelieu y a Chapelain fueron quienes establecieron las reglas estéticas más influyentes de la época. Abandonó sus estudios de teología y la carrera de Derecho para dedicarse completamente a la literatura. En sus *Sátiras* fustiga los excesos de sus contemporáneos. En sus *Epístolas* reflexiona

sobre asuntos tipo moral o filosófico. Su *Arte poética* nos presenta un repertorio no sistemático de las principales ideas de poética admitidas en la época, inspiradas en Aristóteles, Horacio y los teóricos franceses. A él le debemos la institucionalización de las tres unidades clásicas teatrales. Murió el 13 de marzo de 1711.

Nicolás Boileau llegaría a ser el mayor exponente de la preceptiva neoclásica.

4.3.1. Obras

- *Sátiras* (1660)
- *Epístolas* (1674)
- *Arte poética* (1674)
- *Tratado de lo sublime* (1674)
- *Diálogo sobre los héroes de novela* (1688)
- *Cartas a Charles Perrault* (1700)

5▸ Pierre Corneille

5.1. VIDA

Nació el 6 de junio de 1606, en la ciudad de Ruan, en Normandía. Tuvo una formación religiosa. Estudió leyes, y en 1628 adquirió un cargo de abogado real en la sede *Des Eaux et Forets*. Sin embargo, desde muy joven había sentido atracción por la literatura.

En 1625 escribió sus primeros versos, y cuatro años después escribió algunas comedia como *Mélite*, en las que utilizó un lenguaje refinado.

En 1635 estrenó su primera tragedia, *Medea*, de carácter mitológico, la cual fue escenificada en París dos años después. *El Cid*, que marca un hito tanto en su vida como en la historia del teatro francés, fue escenificado en 1636. Podría decirse que este fue el comienzo de su gloria como dramaturgo. Pero así como conoció el triunfo, también sufrió terribles críticas. Su obra generó rechazo y aceptación por parte de los principales preceptistas de su época, aunque gozaba de la aceptación del pueblo. Escribió otras importantes tragedias y ciertas comedias, con lo que se ganó el respeto del público francés. El 1 de octubre de 1684 murió el padre de la tragedia francesa.

5.2. CARACTERÍSTICAS DE SU TEATRO

El teatro de Corneille se desarrolla en un proceso de transición entre el Barroco y el Neoclasicismo. Sus primeras obras todavía manifiestan rasgos del preciosismo, versión francesa del culteranismo.

La principal característica de su teatro es la búsqueda de verosimilitud, es decir, de aquello que se asemeja a la vida. No olvidemos que la mayoría de sus temas los tomó de la historia, sin llegar a decir que fue más relevante que artístico. Sus personajes históricos plasmados en su teatro son un

reflejo de los de la época en que vivió. Sus héroes latinos, españoles u otros, aparte de "ilustrar" sus tragedias, también ponen de relieve hechos y personalidades propios de la Francia del siglo XVII. Esto demuestra que Corneille extrajo sus temas sobre todo de las tradiciones latina y española.

Es importante en su obra también el predominio de la razón (amoldó a la caracterización de sus personajes las enseñanzas de Descartes acerca del conocimiento racionalista de las cosas), una influencia del pensamiento racionalista de la época. Incluso la razón es el vehículo para la *tragicidad*.

El teatro de Corneille es básicamente aristocrático. Los personajes de sus tragedias y comedias son por lo general de la nobleza; en el caso de los trágicos, hay en ellos un destino heroico basado en el honor, el cual se extrae de una forma medieval de ver el mundo. El sentido del deber domina a todos sus personajes e impone una conducta que su voluntad acepta libremente tras un largo razonamiento. La conjunción de cuatro elementos –deber, voluntad, libertad y razón– da lugar a las actitudes sublimes del héroe corneliano. Constantemente en sus tragedias, el deber se suele oponer al amor. No olvidemos, además, que los héroes de Corneille son exclusivamente varones.

Corneille imitó con maestría a los clásicos, además de ser uno de los mejores versificadores de la literatura francesa del siglo XVII. Su tragedia, dividida en cinco actos y estructurada sobre la base de alejandrinos, alcanzó el objetivo del teatro neoclásico: instruir agradando.

Muchas de sus tragedias, a pesar de las escenas patéticas suelen tener un desenlace feliz. Por ello la polémica en torno a su obra, pues los preceptistas no aceptaban la mezcla de especies.

5.3. OBRAS

5.3.1. Comedias

- *La ilusión cómica* (1636): Mezcla de realismo y fantasía. Pone en escena a un personaje típico de la comedia tradicional, el soldado fanfarrón, con el nombre de Matamoros, antítesis de su héroe posterior, el Cid.
- *El mentiroso* (1643): Obra inspirada en la comedia *La verdad sospechosa*, del español Juan Ruiz de Alarcón.

5.3.2. Tragedias

- *Medea* (1635): Obra de temática mitológica.
- *Horacio* (1640): Obra basada en el *Libro I* de Tito, que trata de las luchas entre dos familias, los Horacios y los Curiáceos, unidos por lazos matrimoniales y amorosos.
- *Cinna* (1641): Tiene su origen en un pasaje de Séneca sobre la clemencia.
- *Polyeucte* (1642): Tragedia "cristiana" cuyo origen puede hallarse en las *Vidas de santos* del siglo X, o en la narración de un historiador, Surio, del siglo XVI, sobre la *Vida y martirio de San Poliuto*, ocurrido en el siglo IV.
- *La muerte de Pompeyo* (1643): Tragedia inspirada en la *Farsalia* de Lucano, poeta latino y sobrino de Séneca, que nos presenta la historia de Pompeyo, gran militar romano.

Pierre Corneille es considerado el Padre de la tragedia francesa.

5.4. *El Cid*

Esta tragedia fue escenificada en París, entre 1636 y 1637. Tuvo un éxito sin precedentes en la historia del teatro francés; sin embargo, también hubo críticas. Se le acusó de plagio, y de faltas a las reglas del teatro dramático. Se pidió el arbitrio de la recién creada Academia francesa, y fue así como en 1637 se publicaron *Los juicios de la Academia sobre el Cid*, redactados principalmente por Chapelain, quien suavizó las críticas y no escatimó elogios a Corneille, pero apoyó la censura en la cuestión de las reglas: porque no fueron asumidas de manera rigurosa, excedía el tiempo y, por la gran cantidad de sucesos, presentaba cierta falta de verosimilitud. Tampoco se había respetado la unidad de lugar. Corneille modificó algunas partes, pero defendió su propuesta teatral.

5.4.1. Antecedente

Está basada en la comedia *Las mocedades del Cid*, del escritor español Guillén de Castro, aparecida en Valencia en 1618. Por el hecho de que es una comedia, hay grandes diferencias con la tragedia de Corneille. La obra de Guillén consta de dos partes (*Comedia primera* y *Comedia segunda*), pero donde se ven más coincidencias es con la primera, cuyo tema recogió Corneille.

5.4.2. Características formales

- Tragedia dividida en 5 actos y 33 escenas. Presenta elementos divergentes para con la tragedia clásica, como por ejemplo el desenlace reconciliador; no olvidemos que en un comienzo Corneille la denominó "tragicomedia", aunque finalmente se decidió por nombrarla tragedia.
- Predominio de versos alejandrinos, que son propios de la métrica francesa.
- Estilo poético y refinado.
- Tono solemne.
- Uso de la rima consonante.
- Referencia a un contexto medieval, pues se basa en un personaje que existió en el siglo XI, aunque la trama es ficticia.
- Escenarios y personajes aristocráticos.
- De carácter realista.
- Variedad estrófica: romances, tercetos, etc.
- Uso de distintas figuras: hipérboles, anáforas, metáforas.
- Uso de monólogos, donde se representa la visión trágica de los personajes.
- Escenas dramáticas y patéticas.
- Divergencia con las unidades clásicas, por ejemplo, se excede en unas horas la unidad de tiempo y no cumple con la unidad de lugar.
- Presencia de triángulos amorosos, como el amor que siente la infanta Urraca por Rodrigo, al cual renuncia al unirlo con Jimena; igualmente, la rivalidad entre Rodrigo y Sancho por Jimena.
- La ausencia de escenas violentas, este es un elemento que se respeta del teatro clásico.

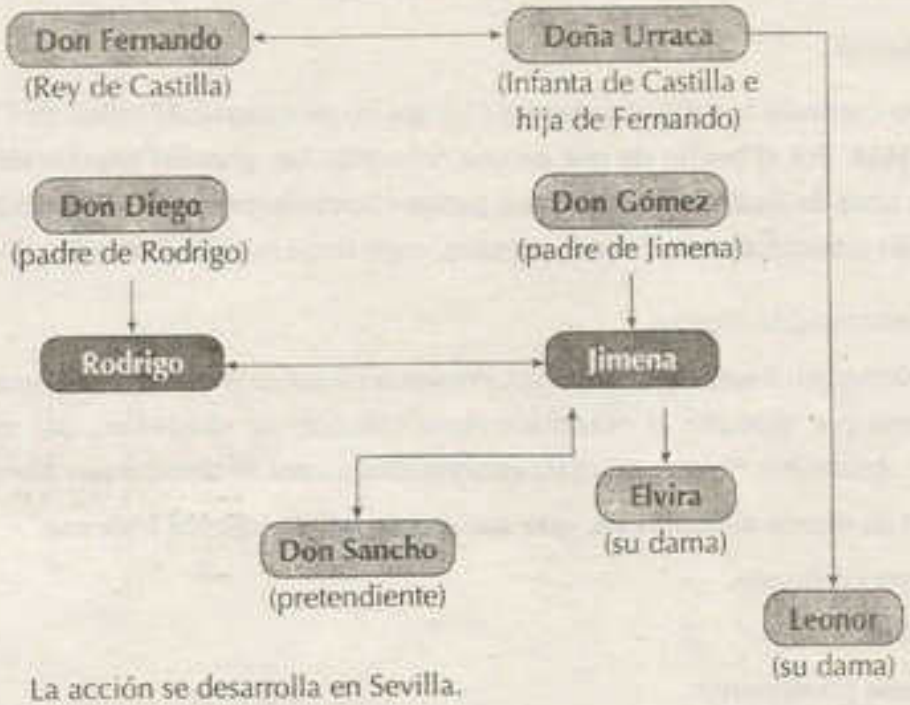
5.4.3. Temas

Principal: el conflicto entre el amor y el deber.

Secundarios

- El honor
- La venganza
- La voluntad
- La razón
- La muerte
- La reconciliación

5.4.4. Personajes



La acción se desarrolla en Sevilla.

5.4.5. Resumen

La historia inicia con la confesión de amor que Jimena hace por Rodrigo ante su dama Elvira. A su vez, la infanta Urraca también manifiesta a su criada Leonor que está enamorada de Rodrigo, y le explica el sacrificio que hará al entregarlo a los brazos de Jimena. En otro ambiente, una acalorada discusión se desarrolla entre don Diego y don Gómez, padres de Rodrigo y Jimena respectivamente, por el reciente nombramiento del primero como preceptor del príncipe. Don Diego le dice a don Gómez que podrían dejar a un lado sus enemistades con la unión de sus hijos, y le asegura que su hijo será un buen yerno.

El Cid campeador

Sin embargo, don Gómez resentido lo insulta y finalmente lo abofetea. Don Diego intenta defenderse, pero no puede y su rival se burla de él y se marcha.

Don Diego se lamenta y reniega de su edad, pero confía en que su hijo puede vengar esta afrenta. Por eso lo busca y le exige que mate a su ofensor; sin embargo, no quiere mencionar el nombre de quien ha mancillado el honor de su familia, pero ante la insistencia de su hijo, le dice que ha sido don Gómez. Rodrigo sufre porque sabe que tiene que enfrentar al padre de su amada, pero luego se convence de que, antes que vivir sin honra, es mejor no vivir. Por ello, Rodrigo acepta salvar el honor de su padre, a pesar de que sabe que con su accionar pierde a Jimena.

Luego, Rodrigo busca a don Gómez, lo reta a un duelo y lo mata. Jimena, cuando se entera, llora, se desespera y pasa de la tristeza a la indignación. Su situación es doblemente trágica: ama a Rodrigo, pero pide su muerte al asumir su condición de hija y buscar justicia. El rey Fernando la escucha, sin embargo, al saber que se aproxima un ataque moro y que su mejor guerrero está muerto, decide aplazar todo esto y que Rodrigo sea quien encabece su ejército. En el campo de batalla, Rodrigo destaca por su valor y resulta vencedor.

Después el rey decide que Rodrigo se bata en duelo con un noble que defienda a Jimena. Don Sancho se ofrece y el rey establece que el vencedor se casará con Jimena. Ella espera ansiosa el desenlace. Cuando ve llegar a Sancho con la espada de Rodrigo, se da cuenta de que más fuerte era su amor por él, y rompe en llanto. Llega el rey para explicarle todo, pero ella está fuera de sí. Finalmente, aparece don Rodrigo, y es el rey quien aclara lo sucedido: Rodrigo había vencido, pero perdonó la vida a Sancho porque, a pesar de todo, había defendido a su amada. Desarmó a su rival y le ordenó que vaya a entregar su propia espada a Jimena. Esta, al ver la espada de Rodrigo en manos de don Sancho, lo creyó muerto y no le dio tiempo para que Sancho le explicase todo.

La obra termina con la promesa de boda, que se desarrollaría en un año, ya que se guardará luto por la muerte del padre de Jimena. El final es reconciliador.

6. Jean Racine

6.1. Vida

Nació en La Ferté-Milon, Francia, el 22 de diciembre de 1639. En 1655 estudió en Beauvais, un convento jansenista de Port-Royal, y en 1658 ingresó al Collège d'Harcourt de París. Durante un tiempo estuvo en Uzés para ingresar al sacerdocio; sin embargo, en 1662 regresó a París para retomar su carrera literaria en la que tuvo cierto éxito con sus obras teatrales. Entabló amistad con Jean de la Fontaine, y cierta rivalidad con Molière y Corneille; Boileau fue quien influyó en la obra de Racine.

Como Corneille, Racine obtuvo la fama con el éxito de su obra *Andrómaca* (1667).

En los años siguientes, Racine escribió sus primeras grandes obras, todas ellas adaptaciones de obras griegas y romanas. Una de sus mejores

tragedias, *Fedra*, fue saboteada por sus enemigos, al hacer que otro autor –Nicolás Padron– escribiera una *Fedra* rival que obtuvo, incluso, mayor éxito que la original.

En 1672, Racine fue elegido miembro de la Academia francesa; cinco años después, dejó el teatro para dedicarse a la historia oficial, y se convirtió en cronista militar de Luis XIV. Murió en París, el 21 de abril de 1699.

6.2. CARACTERISTICAS DE SU OBRA

A diferencia de Corneille, que por su tiempo y su desarrollo estético aún no se había desligado totalmente del legado barroco, Racine era ya la máxima expresión del teatro clásico francés. Fue muy respetuoso con las reglas impuestas por la Academia, pero eso no impidió que creara personajes de gran profundidad psicológica, lo que permitió el desarrollo de pasiones y de un gran dramatismo que son una especie de reminiscencia del teatro griego clásico. No olvidemos que su principal fuente de inspiración fue Eurípides, y de él tomó muchos temas y personajes, en especial femeninos, y que a diferencia del "trágico de los trágicos", quien representaba ese lado bestial o instintivo de las pasiones femeninas, tan característico de su época, Racine las tomó como modelos de sacrificio y dramatismo.

Ahí tenemos, por ejemplo, a Andrómaca, la desdichada esposa de Héctor y símbolo de la fidelidad como madre y esposa, que ignora la desgracia que le depara el destino. Otro ejemplo importante es Fedra, quien se deja arrastrar por su pasión amorosa, que no solo desencadena la muerte del ser que ama, sino también la suya propia. Entonces, si comparamos al trágico griego con el francés, en este último la mujer ya no es un juguete de los dioses, pero sí de sus pasiones o de la tragicidad que su vida le ha impuesto.

6.3. OBRAS

6.3.1. Tragedias

Basadas en la cultura grecorromana:

- *Andrómaca* (1667)
- *Británico* (1669)
- *Berenice* (1672)
- *Mitrídates* (1673)
- *Ifigenia en Áulide* (1674)
- *Fedra* (1677)

Basadas en la Biblia:

- *Ester* (1689)
- *Atalía* (1691)

Comedia

- *Los pleiteantes* (1668)

7 ▸ MOLIÈRE

7.1. VIDA

Molière fue el seudónimo de Jean Baptiste Poquelin. Nació en París, el 15 de enero de 1622. Fue hijo de un comerciante rico que lo educó para que con el tiempo heredara el negocio paterno. En 1653 inició sus estudios en el colegio de Clémont, y en 1642 obtuvo la licenciatura en Derecho por la Universidad de Orleáns. A pesar de ello, Molière se inclinó por el teatro.

Jean-Baptiste Poquelin (Molière) fue el gran comediante de su tiempo y protegido de Luis XIV.

Luego conoció a Madeleine Béjart, actriz consagrada y unos años mayor que él, con quien se fugó y fundó después "El Ilustre Teatro", en 1643. El fracaso en París lo llevó a emprender una gira de doce años por toda Francia, donde ganó experiencia.

En 1658 regresó a la capital, convertido en director de una compañía ambulante. Su primera gran comedia es *Las preciosas ridículas* donde arremete contra la pedantería y el preciosismo de las mujeres de salón. Luego pone en escena *La crítica de la escuela de mujeres*, en ella contraataca y ridiculiza a sus detractores y el *Tartufo*, donde se ataca la hipocresía de los falsos devotos, ejemplo concreto de las actitudes de muchos señores de época. Por ello tuvo muchos enemigos que lo calumniaron; sin embargo, el Rey Sol lo protegió.

Otras comedias que pone en escena van a consolidar la maestría de su arte: *El misántropo*, *El avaro*, *El médico a palos*, entre otras. *El enfermo imaginario* fue su última obra. Según una leyenda, Molière interpretaba el papel principal en la representación de esta obra cuando le sobrevino una hemorragia interna. Falleció el 17 de febrero de 1673, a la edad de 51 años.

7.2. CARACTERÍSTICAS DE SU TEATRO

En el prólogo de la obra *Berenice*, Corneille afirma que "la principal regla es agradar y conmover; todas las demás no se han inventado sino para conseguir esto". Al parecer, esta fue la prédica que siempre tuvo Molière a lo largo de su vida, pues su comedia expresó con gran naturalidad el conjunto de defectos y taras de la sociedad parisiense de la época con humor, sátira e ironía irreverentes y sin ningún tipo de liviandad o tibieza: su teatro fue en muchos momentos corrosivo, y eso generó la indignación de algunos, así como la risa desenfrenada de otros que admiraron el desenfado de sus personajes. Sus antecedentes han sido diversos, pero en especial, romanos y españoles.

En su teatro hay una búsqueda por retratar "tal cual es" a la gente de su tiempo, lo que nos lleva a algunas aseveraciones; por ejemplo, en el marcado realismo que Molière imprimió a sus escenas y personajes –a pesar de que se le ha achacado lo muy forzado de muchos de sus finales–, así como notamos hay una intención de que aquel espectador se vea "a sí mismo" en su conducta cotidiana

y reflexione. Es decir, que sea consciente del rol que está desempeñando en el mundo. Esto está ligado rotundamente al objetivo del teatro neoclásico: moralizar agradando.

Pero hay algo aún más importante en Molière, y es que sus personajes no son meros actores que desarrollan un rol, sino que crean toda una imagen completa y contradictoria del ser humano en lo más profundo de sus actitudes y vicios, hasta el punto de parangonarlos con los grandes paradigmas humanos creados por Shakespeare (aunque en el caso de Molière, en el plano de la comedia). ¿No es acaso Harpagón el miserable que le rinde culto al dinero? ¿No es Tartufo el hipócrita que busca aprovecharse de los demás para ascender socialmente? Alceste, el renegado de los hombres, ¿no prefigura acaso el pesimismo cuando se declara totalmente imposibilitado de vivir junto a los otros? Estos seres arquetípicos son lo más logrado de la comedia de Molière.

Molière asumió la preceptiva clásica tanto en el estilo como en el contenido –imitó temas antiguos y respetó las unidades clásicas–, pero su teatro no es pasivo ni acartonado dentro de toda una época en que la frialdad y el retoricismo eran lo más natural.

7.3. OBRAS

7.3.1. *Las preciosas ridículas*

Es un ataque a la excesiva pedantería y refinamiento extremo, que puede llegar hasta lo intolerable. Es una crítica al artificio exagerado de la aristocracia.

7.3.2. *Tartufo*

Comedia que denuncia la hipocresía de los falsos creyentes a través de Tartufo, el arribista que engaña al mojigato Orgón con el único deseo de ascender socialmente, sin importarle lo que les suceda a los demás. Al final, Orgón descubre la real condición del hipócrita, y Tartufo se vale de unos papeles para quitarle su casa y mandarlo a la cárcel; sin embargo, el monarca manda encerrar a Tartufo por todos los fraudes que antes había cometido. El desenlace es aleccionador.

7.3.3. *La crítica de la escuela de mujeres*

Una burla contra los matrimonios concertados y las normas que la mujer tenía que aprender para ser una esposa "perfecta", que solo se preocupase por su marido.

7.3.4. *El misántropo*

Nos presenta a Alceste, quien expresa hondo pesimismo y un gran desprecio por los seres humanos. Busca llevar a cabo una relación amorosa muy infructuosa, pero al final decide alejarse, consciente de la condición degradada de los hombres.

7.3.5. *Don Juan*

Recrea a un personaje ya moldeado anteriormente por Tirso de Molina, el famoso don Juan Tenorio. Se desarrolla el tema de la seducción.

7.3.6. *El burgués gentilhombre*

Es un ataque contra los nuevos ricos y aquellos que aspiran a la vida cómoda y muelle de la clase aristocrática.

7.3.7. *El enfermo imaginario*

Aparece el hipocondríaco Argán, quien está obsesionado con las enfermedades y cree que su estado de salud es deplorable, lo cual era solamente un problema psicológico. Es una crítica a la charlatanería de los antiguos médicos que, bajo sentencias en latín, ostentaban una falaz erudición.

7.4. EL AVARO

7.4.1. Antecedente

Esta comedia está basada en una obra de otro insigne comediógrafo, el latino Plauto y su comedia *Aululario* (*La olla*). Si comparamos ambas obras, observaremos, en realidad, una notable semejanza: Euclión es un viejo avaro que encuentra una olla llena de dinero y vive en constante terror de que se la roben, lo cual hace Licónide, joven enamorado de la hija del viejo; esta muchacha había sido prometida a un viejo pudiente llamado Megadoro, pero al final Euclión consiente la boda entre los jóvenes para poder recuperar su olla.

7.4.2. Características de la obra

- Comedia escrita en prosa (a diferencia de la mayoría de sus obras, escritas en verso, lo cual significó una innovación) y dividida en 5 actos y 44 escenas.
- Respeta las unidades clásicas; aunque en el caso de la unidad de espacio hay ligeros cambios de escenario, todas las acciones son desarrolladas en la casa de Harpagón.
- Estilo sencillo y claro.
- Representa personajes de distintos estratos sociales (tanto burgueses, por ejemplo Harpagón, como populares, por ejemplo Flecha, el criado de su hijo Cleanto).
- Imagen satirizada de personajes, donde se emplea la exageración para lograr la ridiculización; el caso más patente es el de Harpagón.
- Presencia de triángulos amorosos, por ejemplo la problemática amorosa Harpagón-Mariana-Cleanto, así como Valerio-Elisa-Anselmo.
- Uso de diálogos "a media voz", donde los personajes hablan en voz baja para que los otros no lo escuchen; esto permite el desarrollo del tema de la hipocresía.
- Enredo de situaciones, lo cual genera la comicidad en la confusión de roles y de acciones; esto es incentivado por el hecho de que algunos personajes esconden sus identidades, como Valerio y don Anselmo.
- Uso del *deus ex machina* (actualización de una técnica de la tragedia clásica, pero aquí se interpreta como la aparición de un personaje que permite el desenlace de la obra).

7.4.3. Temas

Principal: La avaricia como condición reprochable en el ser humano.

Secundarios

- La hipocresía
- La conveniencia
- La rebeldía
- El amor juvenil
- El engaño
- La imposición paterna

7.4.4. Personajes

Las acciones se desarrollan en París, en la casa de Harpagón.

7.4.5. Resumen

Valerio y Elisa conversan sobre su relación oculta. Valerio ha aceptado el cargo de servidor del avaro Harpagón, el padre de la joven, tan solo para estar al lado de su amada. En otra escena aparece Cleanto, y le confiesa a su hermana Elisa el amor que siente por Mariana, una muchacha muy agraciada pero pobre, y con una madre enferma. Los hermanos oyen que su padre se acerca, así que deciden alejarse para continuar con su conversación. Ingresa Harpagón, quien discute con Flecha, el criado de su hijo, y lo despide debido al temor de un inexistente complot para robarle.

Luego, Harpagón, creyendo que estaba solo, se pregunta en voz alta si fue correcto enterrar una gran cantidad de dinero en el jardín. Aparecen sus hijos y Harpagón cree que lo han oído y en un arranque de entusiasmo les revela que va a casarse con una hermosa muchacha. Cleanto se da cuenta de que la joven es Mariana, se preocupa y se retira enojado. Harpagón se queda con su hija

Elisa y aprovecha el momento para decirle que ha decidido casar a su hermano con una viuda de buena posición económica, y a ella, con un anciano rico de nombre Anselmo, quien está dispuesto a aceptarla sin dote. La joven protesta y se niega a aceptar ese casamiento, pero su padre insiste en que lo hará.

Harpagón es el arquetipo de la avaricia.

Mientras tanto, Cleanto espera recibir una fuerte suma de dinero prestado para independizarse de su padre; su intermediario se llama maese Simón, y le menciona los intereses elevados, Cleanto protesta. Luego aparece el prestamista, y descubre que es Harpagón, su padre. Ambos discuten y terminan peleados. Luego aparece la intrigante Frosina, quien le trae al viejo noticias de Mariana. Primero lo endulza con falsas esperanzas, y después le comenta que a la joven no le interesan los lujos ni vestidos caros, que se contenta con una comida simple y que no se siente atraída por los jóvenes sino por los hombres maduros como él. Posteriormente, ella le pide una ayuda económica; sin embargo, Harpagón se hace el desentendido. Desairada, Frosina se retira.

Se inician los preparativos en la casa de Harpagón, pues por la tarde Mariana conocerá a su futuro marido. La jovencita llega con Frosina y conoce a los hijos del viejo, y se sorprende al ver a Cleanto de quien está enamorada; salen a pasear en carroza. Entonces, Cleanto, en honor de la joven, le ofrece un anillo valioso que su padre usaba en esos momentos. De esa forma, pretendía desanimar al viejo y demostrarle que su futura esposa le saldría "muy cara"; sin embargo, su padre no desiste. En la casa, Mariana se entera de que Cleanto la ama, y ella le corresponde, pero no sabe cómo librarse de la situación en que se encuentra.

Harpagón sospecha que su hijo y Mariana se entienden, por ello le pregunta qué opina de su futura madrastra. El muchacho le dice que la encuentra demasiado corriente. Luego su padre le responde que lo había pensando bien y que debido a su edad había preferido que sea su hijo quien se casara con ella, pero en vista de que no le gustaba, no insistiría. Entonces, Cleanto le contesta que por agradar a su padre, no evitaría cumplir su deseo. A raíz de esto, se desata una discusión entre ellos. Finalmente, Cleanto confiesa que ama a Mariana y que no renunciará a ella; sin embargo, Harpagón le anuncia que le tiene destinada otra mujer para matrimonio. Aparece maese Santiago, el cocinero, y propone aparentemente una solución al problema. Les hace creer que cada uno acepta lo que el otro desea (Harpagón quiere que su hijo renuncie a Mariana y Cleanto quiere que su padre haga lo mismo), pero cuando nuevamente padre e hijo hablan, se dan cuenta de que maese Santiago los había engañado. Ambos se retiran molestos.

En el jardín, Cleanto encuentra a Flecha cargando una arquilla. El criado le dice que tiene la solución para sus problemas, pues ha encontrado el tesoro de su padre. Ambos se retiran.

Cuando Harpagón se entera de que han robado su dinero, se vuelve loco, desconfía de todos y tiene intenciones de matarse. Maese Santiago, que estaba resentido con Valerio –pues este le había pegado antes–, aprovecha esta oportunidad para acusarlo del robo. Llegan las autoridades y se lleva a cabo un curioso interrogatorio, donde Harpagón habla sobre su "tesoro" y Valerio piensa que se trata de Elisa. El joven confiesa que efectivamente ha robado lo más preciado de Harpagón. El avaro cree morirse, así que le sigue preguntando y Valerio sigue aceptando su culpabilidad. Al final, cuando se aclara todo, Harpagón se desalienta al no tener noticias de su arquilla, pero igual se enfurece al saber de la relación entre Elisa y ese supuesto pobretón que era Valerio, así que la amenaza con meterla al convento y al pretendiente, con la horca.

En eso se desarrolla una serie de revelaciones por parte de Valerio quien le dice ser hijo de Tomás de Alburci y que perdió a su familia en un naufragio. De pronto llega don Anselmo, socio de Harpagón, y reconoce a Valerio y a Mariana, como sus hijos. Él cuenta que hace dieciséis años había perdido a sus hijos y a su esposa en un naufragio. En realidad, se llamaba Tomás de Alburci, pero se cambió de nombre para olvidar ese terrible episodio de su vida.

Don Anselmo desiste de casarse con Elisa y aboga para que se casen las jóvenes parejas. Pero Harpagón no quiere aceptar eso. Entonces, Cleanto confiesa que tiene el dinero de su padre y ofrece devolvérselo siempre y cuando se retracte en sus pretensiones. Efectivamente, Harpagón no lo piensa dos veces y acepta, pero exige a Anselmo que dé la dote para los matrimonios y que le obsequie un traje para la boda. Harpagón, feliz, recupera su arquilla y la besa.

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

⏩ *EL AVARO*

(fragmento)

Harpagón. Valerio, ayúdame un momento. ¡Hombre, maese Santiago! Acercaos; a vos os he dejado para el final.

Maese Santiago. ¿A quién queréis dirigiros, a vuestro cochero o a vuestro cocinero?, porque uno y otro soy.

Harpagón. A los dos.

Maese Santiago. Y ¿a quién de los dos primero?

Harpagón. Al cocinero.

Maese Santiago. Entonces, hacedme la merced de aguardar. (Se quita la casaca de cochero y aparece vestido de cocinero.)

Harpagón. ¿A qué son viene esa ceremonia?

Maese Santiago. A mandar.

Harpagón. Me he comprometido, maese Santiago, a dar esta noche una cena.

Maese Santiago. ¡Milagro, milagro!

Harpagón. Dime un momentito, ¿nos darás un buen banquete?

Maese Santiago. Sí, pero si me dais bien de dinero.

Harpagón. ¡Qué diablos, siempre el dinero! Parece que no tienen otra cosa de que hablar; ¡el dinero, el dinero, el dinero! ¡Ah! No tienen más palabra que esa del dinero. ¡Siempre hablando de dinero! ¡Es su eterna canción, el dinero!

Valerio. Nunca vi respuesta tan más impertinente. ¡Vaya una maravilla dar un buen banquete con bien de dinero! Es la cosa más sencilla del mundo; no hay nadie tan zote que no lo haga; pero para actuar como un hombre de recursos, es menester dar un buen banquete con poco dinero.

Maese Santiago. ¿Un buen banquete con poco dinero?

Valerio. Sí.

Maese Santiago (a Valerio). A fe mía, señor despensero, que estaréis servido de poneros en mi oficio de cocinero y desvelarnos ese secreto; además estáis haciendo alardes de factótum.

Harpagón. Callad. ¿Qué se necesita?

Maese Santiago. Ahí está señor, vuestro despensero, que os haga él un buen banquete por poco dinero.

Harpagón. ¡Venga!

Quiero que me respondas tú.

Maese Santiago. ¿Cuántos seréis a cenar?

Harpagón. Seremos ocho o diez, pero solo hay que contar ocho, porque donde comen ocho, comen diez.

Valerio. Desde luego.

Maese Santiago. Pues entonces, se necesitarán cuatro sopas y cinco platos... Sopa... Principio...

Harpagón. ¡Qué diablo! Con eso hay para dar de comer a una ciudad entera.

Maese Santiago. Asado...

Harpagón (tapándole la boca con la mano). ¡Ah, traidor! ¡Te me quieres comer la hacienda!

Maese Santiago. Dulces...

Harpagón. ¿Todavía más?

Valerio. ¿Es que tenéis ganas de que revienten todos? ¿Os creéis que el señor ha invitado a esas personas para asesinarlas a base de manducatoria? Andad y leeros un poco los preceptos de la salud, y preguntad a los médicos si existe para el hombre algo más perjudicial que comer en demasía.

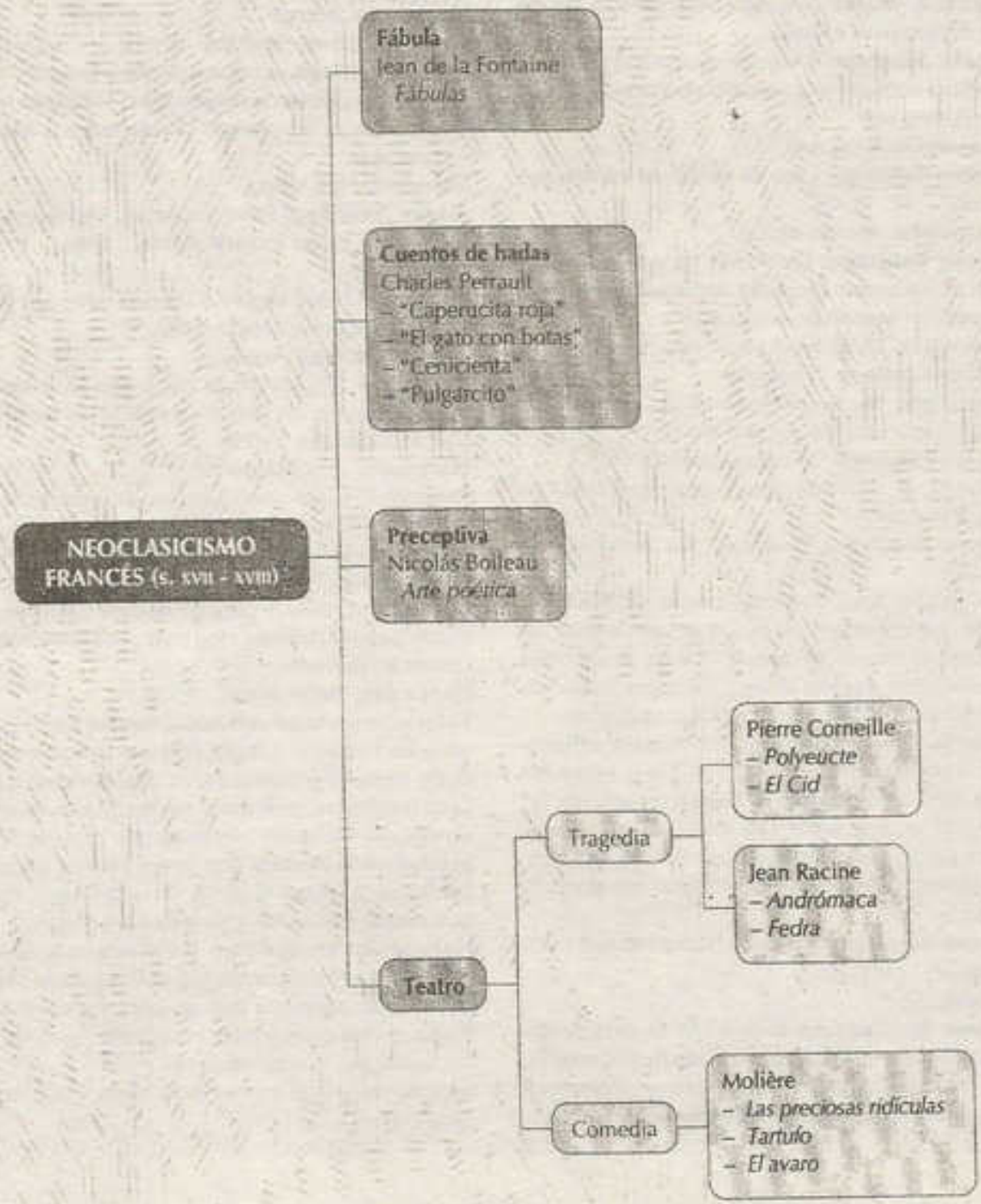
Harpagón. Tiene razón.

Valerio. A ver si os aprendéis, maese Santiago, vos y los vuestros colegas, que una mesa demasiado llena de viandas es un degolladero; que para mostrarse realmente amigo de aquellos a quienes se invita, es menester que reine la frugalidad en la comida que se les ofrece; y que, conforme expresa el dicho de un antiguo, hay que comer para vivir, y no vivir para comer.

Harpagón. ¡Ah, qué bien dicho está eso! Acércate que te dé un abrazo por la frase. Es la sentencia más hermosa que he oído en mi vida: Hay que vivir para comer, y no comer para vi... No, no es así. ¿Cómo dices tú?

Valerio. Hay que comer para vivir, y no vivir para comer.[1]

1 Molière. *El avaro. El enfermo imaginario*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001, pp. 75-78.


NEOCLASICISMO FRANCÉS (s. XVII - XVIII)
Fábula
Jean de la Fontaine
Fábulas
Cuentos de hadas
Charles Perrault
– "Caperucita roja"
– "El gato con botas"
– "Cenicienta"
– "Pulgarcito"
Preceptiva
Nicolás Boileau
Arte poética
Teatro
Tragedia
Pierre Corneille
– Polyeucte
– El Cid
Jean Racine
– Andrómaca
– Fedra
Comedia
Molière
– Las preciosas ridículas
– Tartufo
– El avaro

La risa universal

Es precisamente la condición de universalidad lo que mejor caracteriza el genio de Molière. Porque si una de las principales notas del arte clásico francés es que partiendo de una circunstancia histórica muy determinada se eleva a una dimensión eterna, posibilitando todas las virtualidades del mito literario (recuérdese los retratos de La Bruyère, los animales de las fábulas de La Fontaine o las máximas de La Rochefoucauld) no cabe duda de que el poder creador de Molière supera en este aspecto al de todos sus contemporáneos. Su teatro es reflejo de un siglo, pero al mismo tiempo reflejo del hombre de todos los tiempos; Molière nos ofrece una galería de pedantes, de burgueses con apetencias nobiliarias, de misántropos, de avaros, de hipócritas que son un documento sociológico de primer orden para conocer los modos de vida de su época. Pero basta un pequeño cambio de enfoque, la mínima adaptación, para que estos personajes se conviertan en nuestros contemporáneos. Tal era su propósito: "El objeto de la comedia es representar en general todos los defectos de los hombres y principalmente de los hombres de nuestro siglo." Pero si ha pintado a los hombres y a los defectos de su tiempo, los ha enraizado en una profundidad que también se aplica al nuestro; y si las situaciones que él creó nos siguen haciendo no solo reír, sino también reflexionar sobre lo que vemos, según aquella máxima favorita suya *castigat ridendo mores*. Y esto en todos los tiempos y en todos los países, aun en los más alejados de nuestra civilización occidental. Con razón decía Sainte-Beuve que Molière era el autor que mejor encarnaba el valor universal del genio francés.

Buscar las razones de semejante perennidad y actualidad es, aparte de empeño difícil, harto aleatorio. Sin embargo, es necesario tratar de penetrar o al menos circunscribir el secreto de tan extraordinario acierto, aun a riesgo de caer en el tópico o en la reiteración. En primer lugar está la vida y esa escrutadora y apasionada mirada que sobre ella lanza Molière, hasta el punto de que su amigo Boileau le apodaba *Le Contemplateur*. Contemplador irónico y meticuloso de las costumbres de su tiempo, trata de extraer una verdad esencial que el tiempo no altere. Pero en un principio lo que Molière ve –desde una atalaya más privilegiada que La Fontaine o La Bruyère, pues sus años en provincias le han puesto en contacto con otros ambientes distintos de los de la Corte– son hombres, situaciones, defectos y hasta personajes de carne y hueso que le proporcionan la materia imprescindible para trazar un completo retrato de su siglo.

Esa fuerza corrosiva y saludable el teatro de Molière la mantiene intacta en nuestros días.

HERNANDES, Francisco Javier. "Prólogo" a *El avaro*. En *Molière: El avaro. El enfermo imaginario*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001, pp. 24-26.

Preguntas resueltas

Pregunta 1

Marque la alternativa que presente lo correcto sobre el Neoclasicismo francés:

I. Finalidad didáctica.
II. Exaltó la noción del arte por el arte.
III. Trabajó la mezcla de especies, como por ejemplo la tragicomedia.
IV. La estética neoclásica dio prioridad al equilibrio estilo-contenido.
V. Alguna obra teatral neoclásica transgredió las unidades espacio-tiempo-acción.

A) I, II, III B) I, II, IV C) II, III, V
D) I, IV, V E) III, IV, V

Resolución

El Neoclasicismo tuvo entre sus características más importantes la *finalidad didáctica*, ya que se pensaba, al igual que los clásicos, que toda obra artística debía tener un efecto "purificador" en la conducta de las personas. En este sentido, buscó educar y moralizar al hombre y su sociedad. Lo otro es la concepción de belleza de estos artistas, que, también bajo el paradigma clásico, estaban convencidos de que la belleza se daba en la *armonía entre estilo y contenido*. Por último, a pesar de una aparente contradicción, se observó (sobre todo en Corneille y hasta en el mismo Molière) que los artistas no mostraban una total rigidez para con la aplicación de las unidades clásicas teatrales. Un ejemplo evidente es *El Cid* de Corneille.

Clave D

Pregunta 2

Marque la alternativa que es incompatible con los postulados propios del Neoclasicismo:

A) Erudición y carácter aristocrático.
B) Preceptismo, sin mezcla de géneros.
C) La búsqueda del arte por el arte.
D) Didáctico y moralizante
E) Busca la belleza y el equilibrio entre lenguaje y temática.

Resolución

El Neoclasicismo se cimentó en las bases del Clasicismo y entre sus características relevantes estaba la finalidad del arte bello y útil. Por ello buscaron una finalidad tanto didáctica como moralizante. Esto es totalmente opuesto a la idea del *arte por el arte*, que busca evadirse de la sociedad y tener como única función la belleza estética e *inútil* a nivel social. Este *artepurismo* implicaría que a los neoclásicos no les interesase la moralización y educación de la sociedad, lo cual no es cierto.

Clave C

Pregunta 3

Marque la alternativa que presente la relación correcta entre característica y obra neoclásica:

I. Exalta la magnanimidad castellana.
II. El protagonista tiene rasgos de un hipocondriaco.
III. Simboliza el amor conyugal y filial frente a la crueldad de la guerra.
IV. El protagonista sacrifica todo con tal de recuperar su dinero.

a. *El Cid*
b. *El avaro*
c. *El enfermo imaginario*
d. *Andrómaca*

A) Ib, IId, IIIc, IVa
B) Ic, IIa, IIIb, IVd
C) Ia, IId, IIIb, IVc
D) Ic, IId, IIIa, IVb
E) Ia, IIc, IIId, IVb

Resolución

El Cid se caracterizó por ser una exaltación de la magnanimidad castellana. En el caso de *El avaro*, es una comedia donde el protagonista sacrifica todo por su dinero. Por su parte, *El enfermo imaginario* presenta a Argán, un protagonista hipocondríaco. Finalmente, en la tragedia *Andrómaca* se exalta a la protagonista como simbolización del amor conyugal y filial frente a la crueldad de la guerra.

Clave E

Pregunta 4

Marque los enunciados que corresponden a la obra *El Cid* de Corneille:

I. Don Gómez, el padre de Jimena, muere a manos de don Rodrigo fuera de escena.
II. Don Rodrigo al final mata a don Sancho.
III. Se presenta el conflicto amor-deber con la victoria del primero.
IV. Se respeta rigurosamente las unidades clásicas espacio-acción-tiempo.
V. Se basó en la obra *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro.

A) I, II, III
B) I, II, IV, V
C) II, III, V
D) I y V
E) III, IV, V

Resolución

El Cid de Corneille no presenta en escena la muerte de don Gómez por parte de don Rodrigo. Esto es por tratarse de una escena sangrienta. Asimismo, don Rodrigo no mata a don Sancho, ya que es consciente de que este luchaba por proteger a su amada Jimena. Sobre el conflicto amor-deber, lo que prevalece es el deber. El respeto de las unidades no es estricto y justamente por esto fue duramente criticado el autor. Por último, la obra de Corneille está basada en *Las mocedades del Cid*, del español Guillén de Castro.

Clave D

Pregunta 5

..... es la tragedia más celebrada de Racine por la exaltación violenta de los sentimientos de su protagonista; trata sobre una pasión prohibida que arrastra a una madrastra a confesar su amor por .....

A) *Andrómaca* - su hijastro.
B) *Berenice* - su hijo.
C) *Ifigenia en Áulide* - su hija.
D) *Fedra* - su hijastro.
E) *Británico* - su hijastro.

Resolución

Fedra es una de las obras más celebradas de Racine por la exaltación violenta de los sentimientos de sus protagonistas; trata sobre una pasión prohibida que arrastra a Fedra a confesar su amor por su hijastro Hipólito.

Clave D

Pregunta 6

En el siguiente argumento de Frosina en *El avaro*: "es preferible para vos tomar un marido viejo que os proporcione mucha hacienda. Os reconozco que, de la forma que yo digo, los sentidos salen perdiendo, y que algunos ascos se han de vencer con un esposo así; pero no será por mucho tiempo, y creedme que su muerte pronto os colocará en situación de casaros con otro más amable que compensará todo esto", se infiere que la intención del fragmento pretende justificar que

A) un hombre viejo también puede brindar un amor sincero a una joven.
B) lo principal es la tranquilidad económica.
C) el castigo para los viejos es casarse con una joven que lo arruinará.
D) es bueno sacrificar la juventud para lograr la seguridad económica.
E) es importante sacrificarse para hacer feliz a un viejo en sus últimos años.

Resolución

En el fragmento de Frosina predomina un pragmatismo falto de escrúpulos: no importa si una mujer se une a un hombre que no ama, o que sea viejo y cause repulsión; lo más importante es conseguir una seguridad económica; además, lo bueno de ello es que el viejo morirá pronto y dejará la hacienda para que la mujer pueda disfrutarla con otro con el que se una por amor y no por interés.

Clave B

Pregunta 7

En el siguiente fragmento de *Fedra*: "¡Cuántas preocupaciones me hubiera costado esa cabeza encantadora! Un hilo no hubiera tranquilizado lo suficiente a vuestra amante. Compañera del peligro que debías buscar, yo misma hubiera querido ir delante de vos; y descendiendo con vos al Laberinto..." se infiere que la protagonista hace una referencia al mito ..... donde el laberinto simboliza .....

A) *de la caverna* - la duda amorosa.
B) *de Sísifo* - el dolor sentimental.
C) *de Ícaro* - la aventura irresponsable.
D) *de Prometeo encadenado* - la vanidad.
E) *del Minotauro* - el extravío pasional.

Resolución

En el fragmento anterior se infiere que la protagonista se habla a sí misma haciendo una referencia al mito del Minotauro (recordemos que Teseo, fue el que mató al Minotauro que estaba en el laberinto de Creta) donde el laberinto simboliza el extravío pasional.

Clave E

Pregunta 8

Relacione obra y tema respectivamente:

I. Ataque a la hipocresía falsamente devota
II. Crítica a la conducta huraña
III. Ataque contra los nuevos ricos y arribistas
IV. Mofa a la sobreprotección
V. Satiriza los matrimonios concertados

a. *Tartufo*
b. *El burgués gentilhombre*
c. *El enfermo imaginario*
d. *El misántropo*
e. *La escuela de mujeres*

A) Ib, IId, IIIc, IVb, Va
B) Ic, IIa, IIIb, IVd, Ve
C) Ia, IId, IIIb, IVc, Ve
D) Ic, IId, IIIe, IVb, Va
E) Ie, IId, IIIb, IVc, Va

Resolución

En la obra *Tartufo* se presenta un ataque a la hipocresía falsamente devota; en *El burgués gentilhombre*, contra los nuevos ricos y arribistas; en *El enfermo imaginario*, una mofa a la sobreprotección; en *El misántropo* se expresa una crítica a la conducta huraña; y por último en *La escuela de mujeres* se plantea una burla en contra de los matrimonios concertados.

Clave C

Pregunta 9

En la obra *El Cid*, el hecho de que doña Urraca esté enamorada de don Rodrigo y que, a pesar de esto, renuncie a su amor para favorecer a Jimena, permite deducir que .....

A) es relevante la clase social en detrimento de los sentimientos.
B) impera la razón sobre el placer.
C) se respeta por encima de todo la diferencia de niveles culturales.
D) predomina el sentimiento amical al individual.
E) se exalta el valor de la amistad por encima del amor.

Resolución

En *El Cid*, de ese hecho se deduce que predomina la diferencia de clases sociales por encima de los sentimientos: la infante Urraca, por ser hija del rey Fernando, sabía que su futuro esposo llegaría a ser rey tarde o temprano, y a pesar de amar a Rodrigo, era consciente de que no pertenecía a su clase; por ello prefirió que se casara con Jimena, sacrificando así su amor en aras del deber que se le exigía.

Clave A

Pregunta 10

Relacione cada representante con su respectiva característica:

I. Destacó en la tragedia, presentando personajes femeninos, arrastrados por pasiones profundas.
II. Gozó de mucho prestigio en su época, destacando en las fábulas.
III. Escribió cuentos de hadas basado en la tradición clásica como folclórica.
IV. Aunque neoclásico, presenta elementos barrocos y fue muy criticado por no respetar inicialmente las unidades clásicas.
V. Fue poeta y preceptista reconocido, miembro de la Academia Francesa.

a. *Racine*
b. *Corneille*
c. *Boileau*
d. *Perrault*
e. *La Fontaine*

A) Ib, IId, IIIc, IVe, Va
B) Ic, IIa, IIIb, IVd, Ve
C) Ia, IIe, IIId, IVb, Vc
D) Ic, IId, IIIe, IVb, Va
E) Ia, IId, IIIb, IVc, Ve

Resolución

Además de Molière, destacaron otros escritores en el Neoclasicismo: Racine es uno de los máximos expositores de la tragedia; presenta personajes femeninos, arrastrados por pasiones profundas. La Fontaine gozó de mucho prestigio en su época, destacando en las fábulas. Charles Perrault escribió cuentos de hadas basado en la tradición clásica como folclórica, Corneille, aunque neoclásico, presenta algunos elementos barrocos y fue muy criticado por no respetar inicialmente las unidades clásicas. Por último, Boileau fue poeta y preceptista, así como reconocido miembro de la Academia Francesa.

Clave C

Preguntas propuestas

1. Señale la característica que corresponde al Neoclasicismo.

   A) predominio de los sentimientos
   B) surgió en España
   C) afán esteticista
   D) intención moralizante
   E) uso de exageraciones

2. Dramaturgo francés que innovó el teatro y privilegió la puesta en escena, así como, los efectos especiales en la representación.

   A) La Fontaine
   B) Voltaire
   C) Racine
   D) Corneille
   E) Diderot

3. ¿Qué escritor no se enmarca en el Neoclasicismo?

   A) Leandro Fernández de Moratín
   B) Jean Racine
   C) Pierre Corneille
   D) La Fontaine
   E) Francisco Rabelais

4. Elija las alternativas correspondientes a Moliere.

   I. Es considerado el padre de la comedia francesa.
   II. Respetó las unidades clásicas del teatro.
   III. Creó arquetipos humanos a través de sus obras.
   IV. Criticó las costumbres y vicios de su época.

   A) I, II, III y IV
   B) solo I
   C) III y IV
   D) I y II
   E) solo III

5. Indique el enunciado que no corresponde a *El avaro*.

   A) obra escrita en prosa
   B) uso de deus ex machina
   C) presencia del enredo
   D) dividido en cinco actos
   E) personajes aristocráticos

6. La intención de Valerio de ocultar su verdadera identidad tenía como finalidad

   A) robar a Harpagón.
   B) vengarse de Santiago.
   C) estar al lado de Elisa.
   D) encontrar a su padre.
   E) conocer a su hermana.

7. ¿Cuál es el personaje de *El avaro* que representa la alcahuetería y el provecho personal?

   A) Cleanto B) Elisa C) Frosina
   D) Harpagón E) Valerio

8. *El avaro* de Moliere toma como modelo a

   A) *Medea* de Eurípides.
   B) *La Aulularia* de Plauto.
   C) *Las nubes* de Aristófanes.
   D) *Edipo rey* de Sófocles.
   E) *Arte poética* de Horacio.

9. Señale la obra de Moliere que plantea como tema la hipocondría.

A) *El médico a palos*
B) *El misántropo*
C) *El enfermo imaginario*
D) *Tartufo*
E) *El doctor enamorado*

10. ¿A qué especie literaria pertenece *El avaro*?

A) fábula
B) tragedia
C) drama
D) comedia
E) preceptiva

11. En *El avaro*, Harpagón renuncia a su intención de casarse por

A) recuperar su cofre.
B) vengarse de Anselmo.
C) castigar a Flecha.
D) ayudar a Fronsina.
E) atrapar a Valerio.

12. Señale la relación correcta entre autor y obra representativa el Neoclasicismo francés.

A) Jean Racine: *Andrómaca*
B) Pierre Corneille: *Las preciosas ridículas*
C) Moliere: *El Cid*
D) Rousseau: *Sátiras*
E) Nicolás Boileau: *El contrato social*

Capítulo

VIII

El Romanticismo

CAPÍTULO VIII

EL ROMANTICISMO

Objetivos

- Identificar las características principales del Romanticismo, así como su aporte en el proceso de la literatura occidental.
- Comprender los elementos que la estética romántica ha establecido para el desarrollo de las diversas expresiones de la literatura contemporánea.
- Analizar las diferentes obras de los principales representantes del Romanticismo, tanto europeo como estadounidense, y sus aportes más relevantes, así como el contexto sociocultural en que se desarrolló y su repercusión en las obras literarias.

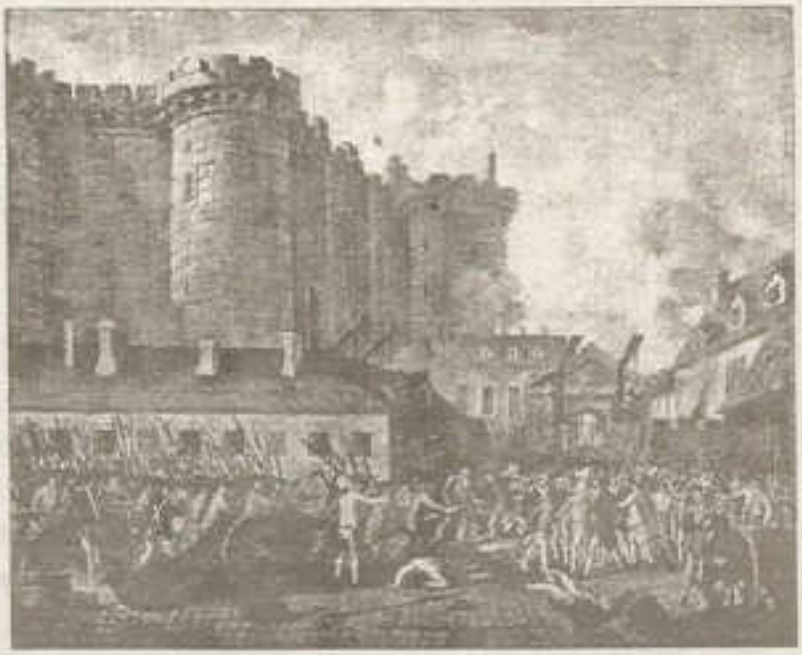
Introducción

No es sencillo definir en pocas palabras qué es el Romanticismo. Podemos decir que se desarrolló en literatura e incluso en artes como el Barroco (también debemos manifestar los estrechos vínculos que hay entre ambos), pero más allá, el Romanticismo es una forma de pensar y sentir de toda una época. Convencionalmente, se acepta su origen germano; sin embargo, se ha demostrado que en otras latitudes ya estaban erupcionando –si se nos permite el término– nuevas ideas y formas de sentir románticas, donde, por lo general, las contradicciones de tradición y renovación estaban a la orden del día.

Algo, sin embargo, es evidente: el Romanticismo se desarrolla en un contexto económico-social determinado, el de la consolidación del sistema capitalista y la liquidación del modelo feudal en Europa –cuyo punto culminante será el triunfo de la Revolución francesa– y el ascenso y hegemonía de la clase burguesa mercantilista, que a nivel ideológico difundía los ideales liberales de individualismo y libertad, claves para entender el pensamiento y sentimiento románticos.

1› Contexto histórico-cultural

El Romanticismo no fue solo un movimiento literario: en él confluyeron diversidad de expresiones artísticas y culturales. Incluso podemos afirmar que dentro de él hubo rasgos hasta contradictorios –por ejemplo, la evocación de un pasado medieval, pero también una proyección hacia un futuro marcado por los cambios revolucionarios–. La mayoría de estudiosos está de acuerdo con que el Romanticismo se originó en Alemania a fines del siglo XVIII, y casi paralelamente también en Inglaterra; luego se difundió a los distintos países del continente europeo y a América.



La toma de la Bastilla, el 14 de julio de 1789, marcó el inicio de la Revolución francesa que trajo consigo la difusión de las ideas liberales que asimilaron los románticos.

1.1. Las revoluciones

En el aspecto económico, las principales potencias europeas habían entrado a una paulatina etapa de industrialización –en especial Inglaterra, a partir del proceso de la Primera Revolución industrial de mediados del siglo XVIII hasta inicios del XIX. Sin embargo, otros países –podemos destacar a España y Rusia– aún mantenían una fuerte estructura feudal. Un siglo antes, el escocés Adam Smith fue uno de los que teorizó sobre una economía de carácter liberal, a partir de la cual se defiende la no intromisión del Estado en las relaciones mercantiles entre los ciudadanos. Esta propuesta defendía los intereses de la clase burguesa que estaba en franco ascenso, y se impuso como modelo económico con el paso de las décadas. En Francia, donde aún pervivía la monarquía más fuerte del continente, comenzó un proceso de profunda crisis debido a la pobreza en que vivía el pueblo, en oposición a la opulencia de la corte de Versalles. Esta contradicción generó uno de los hechos más resaltantes de la historia para el desarrollo del Romanticismo: la Revolución francesa (1789). Sin embargo, no olvidemos que este suceso y sus secuelas también actuaría a favor de la ascendente clase burguesa en el país galo. Entonces, podemos afirmar que el contexto económico en el que se desarrolla el Romanticismo es el de la consolidación del capitalismo, la industrialización (que también significa la explotación de la clase obrera) y el modelo liberal. No olvidemos que en un plano ideológico, el liberalismo defendió las categorías de individualismo y libertad, fundamentales para entender el Romanticismo.

1.2. LA ILUSTRACIÓN FRANCESA

Los románticos buscaron crear un mundo dirigido por la inspiración, el sueño y la fantasía.

En el plano de las ideas, el pensamiento de algunos filósofos e ideólogos también influyó para la consolidación del Romanticismo. Un antecedente es la Ilustración francesa con personajes como Rousseau, Diderot, Voltaire, entre otros, pero sobre todo con los dos primeros. Más allá del predominio de la razón, propio del Siglo de la Luces –y al que se opusieron los románticos– o del ateísmo de Voltaire (algunos románticos fueron decididamente católicos), algunas ideas de Jean-Jacques Rousseau (1721-1778) fueron fundamentales para el desarrollo del Romanticismo. En su obra *Ensoñaciones del paseante solitario*, Rousseau establece una diferencia entre el tiempo mecánico (de los relojes) y el tiempo interior, con lo cual, según el investigador alemán Hugo Friedrich, se "deja de distinguir entre pasado y presente, desorientación y acierto, fantasía y realidad"[1]. Esta evasión del mundo real –en el cual el poeta empieza a ser incomprendido– hacia una búsqueda íntima del "yo" es una característica esencial de los románticos. Además, con ello también se plasma la oposición entre realidad y fantasía, y se da preeminencia a la segunda, pues solo a través de ella podremos lograr una existencia plena, llena de imaginación y creatividad.

Diderot también aporta al futuro Romanticismo con categorías como el de *genio*, que también va a ser desarrollado por otros filósofos –Kant, por ejemplo–, pero que en el pensador francés se muestra en forma más radical: el *genio artístico* destaca por su inadaptación social, inmoralidad y grandeza espiritual. Además, señala que la fuerza motriz de esta genialidad es justamente la fantasía, con lo que se deja atrás "las diferencias entre el bien y el mal, verdad y mentira"[2]. Otro aspecto importante en Diderot es la posibilidad de un arte donde se abandone la simetría, sencillez y orden, y que en su lugar se exalte el misterio, el desorden y la sugestión mágica. Por ello es famosa su invocación: "Poetas, sed oscuros".

1 FRIEDRICH, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral. 1974, p. 33.

2 Ibídem, p. 35.

1.3. LA FILOSOFÍA IDEALISTA ALEMANA

Algunos filósofos idealistas alemanes (técnicamente hablando, ya que aún no existía Alemania en forma específica sino el reino de Prusia) se oponen al culto a la razón de los ilustrados franceses, aunque van a presentar cierta influencia por parte de ellos. Por ejemplo, el filósofo alemán Johann Fichte (1762-1814), establece que el conocimiento no depende de lo que está fuera del sujeto, sino de él mismo, y por eso desarrolla la categoría del yo-absoluto (clave para entender el egocentrismo romántico o predominio del "yo"). Otro pensador importante es Friedrich Schelling (1775-1854), quien establece que el universo natural es una totalidad en constante dinámica y devenir, y por ello no podemos conocerlo a través de la razón ya que esta busca fijar algo que de por sí está en constante movimiento. Por ese motivo destaca que el arte, que está más allá de la razón y que, a través de la inspiración y la imaginación, nos puede conducir a experiencias que permitan un conocimiento "trascendental" del mundo.

Los hermanos Schlegel (August y Friedrich) van a ser los ideólogos más destacados del Romanticismo alemán. Sobre todo el segundo, quien define la poesía romántica como el arte por excelencia, la cual conduce a los hombres hacia un conocimiento más elevado y trascendental del mundo. Schlegel emplea los conceptos de genio, inspiración y fantasía, claves para entender a cabalidad la estética e ideología romántica

2▸ DEFINICIÓN

El Romanticismo es un movimiento artístico-cultural que se opone al predominio de la razón de los neoclásicos y que en su lugar exalta la imaginación y la inspiración como fuerzas que van a permitir que el artista plasme a través de su obra sus sentimientos y emociones. Los románticos buscaban la mayor libertad posible para que su *genio* guíe sus pasos y logre crear un arte que se identifique con la fuerza avasalladora de la naturaleza.[3]

El término *romanticismo* tiene su origen en el francés *romantique*, que a su vez proviene de *romanesque* (novelesco) y que fue empleado un siglo y medio antes como sinónimo de pintoresco, sobre todo en cuanto a paisajes naturales. A principios del siglo XIX, el término comienza a ser usado para referirse a todo aquel que se oponía a la escuela clásica, es decir, moderna.

Con el paso del tiempo, el Romanticismo se consolida para definir a esta importante etapa artística y cultural, pues marcó una ruptura con el arte antiguo y clásico. Esto obedece a la dinámica de la evolución literaria donde todo movimiento o corriente que surge rechaza aspectos de la anterior.

3▸ CARACTERÍSTICAS

El Romanticismo engloba todo un conjunto de escuelas y tendencias (*sturm und drang*, lakismo, novela gótica, novela histórica, etc.), cada una de ellas con sus peculiares características. Sin embargo, podemos establecer ciertas generalidades que de alguna manera se pueden ubicar en las diversas expresiones románticas. De acuerdo con ello, tenemos:

---

3 ESPINAR, Jaime. *El Romanticismo*. Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1947, p. 7.

3.1. CULTO A LA LIBERTAD

En oposición a la preceptiva neoclásica, que imponía reglas fijas a los escritores con la condición de que sus obras sean consideradas como bellas, los románticos buscaron desapegarse de toda normativa, ser enteramente libres y dejarse llevar por su inspiración e imaginación. Ya hemos observado que este culto a la libertad tiene antecedentes históricos, económicos, políticos, filosóficos, entre otros ámbitos. Víctor Hugo, en el prefacio de su obra teatral *Cromwell* –que es uno de los manifiestos más importantes del Romanticismo–, plantea que "no debe haber ya ni reglas ni modelos; o mejor dicho, no deben seguirse más que las reglas generales de la naturaleza".

La Revolución francesa y las rebeliones en las primeras décadas del siglo XIX influyeron en el espíritu de rebeldía y libertad de los románticos.

3.2. SUBJETIVISMO

Siendo el genio creador libre de expresarse, este se vuelca hacia lo puramente imaginativo, lo fantástico, lo emocional, lo sensorial y lo exótico (relevancia del paisaje, coincidencia de la naturaleza con los estados anímicos, inclinación hacia la melancolía, etc.). Es decir, todo aquello que esté enmarcado dentro de su emotividad, pues la razón no puede contemplar lo trascendental.

3.3. PREDOMINIO DEL "YO" (EGOCENTRISMO ROMÁNTICO)

Hemos indicado antes que durante el Romanticismo se plasmó la teoría filosófica idealista de que la conciencia individual es la que determina la realidad. De acuerdo con ello, para los románticos lo fundamental es el "yo", pero ligado ahora a las sensaciones: el individuo romántico y sus emociones que llenan la naturaleza e incluso la influyen, un ejemplo evidente es cómo en *Werther* de Goethe, los trastornos sentimentales del personaje se identifican con los de la naturaleza. Las emociones del genio romántico son el eje del universo.

3.4. IMAGINACIÓN E INSPIRACIÓN

Los románticos entendieron la imaginación como la facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales en forma creativa y puramente individual (la llamada *contemplación romántica*, que sacraliza lo que contempla a través de su genial imaginación). Pero para que el artista logre esto, debe inspirarse, es decir, necesita que su subjetividad sea conducida hasta el extremo, pues solo así podrá dejar de lado cualquier imitación y desarrollar una obra original.

3.5. FANTASÍA Y MISTERIO

La frase de Diderot "poetas, sed oscuros" es concretada en la obra de los románticos, quienes sienten atracción por lo oculto, misterioso y fascinante, además de que representan como escenario romántico por excelencia la noche y todo lo que ella es capaz de inspirar. Igualmente, hay un desarrollo importante de la fantasía, donde se teje lo inexplicable y sobrenatural, que se asocia precisamente a lo anterior.

3.6. ATRACCIÓN POR EL PASADO MEDIEVAL

La Edad Media ha sido conocida comúnmente como la época oscura de la humanidad, cubierta con el manto de la superstición y de la fe cristiana. Este contexto de escenarios góticos y discursos metafísicos fue de la atracción de los románticos, quienes desdeñaban la razón y las secuelas que esta podría traer (como las ciencias, por ejemplo, lo cual de alguna manera se relaciona con el rechazo que hubo en el Medioevo por el avance científico); los románticos se interesaban por ese exotismo y lejanía en el tiempo que significó la cultura medieval. Un ejemplo evidente de esta atracción es el mundo representado en la novela *Nuestra Señora de París*.

3.7. REVALORACIÓN DE LO NACIONAL

Así como se exalta el "yo individual", también se hará lo propio con el "yo colectivo" –aunque solo en algunos escritores, como por ejemplo los poetas de la escuela alemana *sturm und drang*. "tormenta y pasión"– que encuentra sus raíces en la Edad Media (época de la formación de las naciones europeas) gracias a lo cual se ponen de moda los cantos y las narraciones populares (valoración de lo folclórico). La vuelta a la Edad Media significa la exaltación de lo vernacular, la valoración de lo cristiano frente a lo pagano-clásico, aunque desde una perspectiva más bien idealizada, en la que predomina la imaginación antes que la investigación para recrear un mundo idealizado al que de una u otra manera se toma como modelo. Este nacionalismo fue un factor importante en los movimientos de unificación europea en el siglo XIX en países como Alemania e Italia.

3.8. ASPIRACIÓN A UN MUNDO SUPERIOR

Si bien el concepto de *ideal* ha estado presente en distintas etapas de la historia del arte, es en el Romanticismo donde alcanza su más alto grado: la búsqueda del ideal que conduce a la creación de una realidad perfecta, de una exaltación poética sobre los más diversos aspectos de la vida. Precisamente cuando esta ficción se desmorona, cunde la desesperación y el espíritu de rebeldía que impulsa al romántico a huir de esa realidad que lo agobia y que lo empuja a lo exótico, o incluso al suicidio: los románticos no solo eran seres enfermizos y de vida efímera, como Shelley, Keats o Bécquer, sino que eran también atormentados y muchos de ellos buscaron refugio en la locura (Hölderlin) o la muerte (Kleist o Nerval).

En el Romanticismo hubo diversas escuelas, las más conocidas son el *sturm und drang* alemán (Goethe, Schiller) y el Lakismo inglés (Shelley, Wordsworth, Keats). Asimismo, se desarrollaron diversas tendencias: la novela gótica (Walpole, Bram Stoker, Mary Shelley), la novela histórica (Walter Scott), entre otras. También es importante recordar que el Romanticismo se difundió, aparte de la literatura, en otras expresiones artísticas como la pintura y la música.

4. El Romanticismo en Alemania

Por la confluencia de aspectos económicos, políticos y culturales mencionados, Alemania se erigió como la cuna del Romanticismo. Sin lugar a dudas el pensamiento de los filósofos idealistas alemanes (encabezados por Georg Wilhelm Friedrich Hegel) fue uno de los motivos básicos para su desarrollo y difusión. Los principales teóricos del Romanticismo alemán fueron los hermanos Schlegel.

4.1. AUGUST WILHELM VON SCHLEGEL (1767-1845)

Fue crítico, traductor, filólogo y profesor universitario. Estudió en la universidad de Gotinga. Junto a su hermano Friedrich y al escritor August Tieck fundaron la revista *Ateneo*, difusora de la estética romántica. Tradujo numerosos dramas de Shakespeare y de Calderón de la Barca, motivo por el cual los románticos alemanes admiraron a estos autores y tuvieron influencia de ellos. En *Sobre el arte dramático y la literatura*, difundió, como crítico, las principales ideas del Romanticismo alemán por toda Europa.

4.2. FRIEDRICH VON SCHLEGEL (1772-1829)

Es uno de los más importantes teóricos de la estética romántica. Fue el último de siete hermanos de una familia protestante (aunque luego se convierte al catolicismo). Estudió Derecho en las universidades de Gotinga y Leipzig (donde conoció al poeta Novalis). También fue lingüista, crítico literario, filósofo y escritor. Estudioso de la literatura clásica, fue uno de los fundadores del movimiento romántico (incluso introdujo el término *romantisch* en el contexto literario). Guardó una profunda admiración por la obra de Goethe, y aportó a la estética de este movimiento con el concepto de *ironía romántica*, que alude a la oposición entre la obra creada de carácter imperfecto y la idea perfecta del autor (la búsqueda del ideal, ya mencionado). Sus obras más importantes son: *Sobre el estudio de la poesía griega*, *Los griegos y romanos* y *Del idioma y la sabiduría de los indios*.

4.3. EL *STURM UND DRANG*

Con este nombre se conoce al movimiento fundador del Romanticismo alemán desarrollado a fines del siglo XVIII. El nombre se debe a la obra teatral *Sturm und drang* (estrenada en 1776) de Friedrich Klinger (1752-1831), y cuyo título concuerda justamente con la estética de estos escritores. El movimiento tuvo como precursores a Friedrich Klopstock (1724-1803), quien incluso es mencionado por Goethe en la novela *Werther*, y Johann Herder (1744-1803).

Este movimiento significó la oposición contra el racionalismo y la Ilustración. Estos poetas valoraron los ideales de ensueño y misterio, así como los lados ocultos del alma. Posteriormente, su interés se centró en la historia y las tradiciones de los alemanes, y en lo legendario de su cultura. Sus principales representantes son Friedrich Schiller y Johann Goethe.

4.4. JOHANN FRIEDRICH SCHILLER (1759-1805)

Nació en Marbach am Neckar. Fue poeta e historiador, además de ser considerado como el dramaturgo más importante de la literatura alemana. Estudió y tradujo a autores como Eurípides, Shakespeare y Racine. Siendo muy joven, obtuvo fama con su obra teatral *Los bandidos* (1781), que tuvo una gran acogida en la población alemana, y fue tomada como abanderada de la Revolución francesa, motivo por el cual se le otorgó la Ciudadanía de Honor de la República francesa. También fue célebre la amistad que tuvo con Goethe. Otras obras dramáticas importantes de Schiller son *Don Carlos* (1788), *María Estuardo* (1800) y *Guillermo Tell* (1804).

Guillermo Tell es un personaje legendario que luchó contra la tiranía en Suiza. Schiller lo elevó a la condición de héroe popular y nacional.

El teatro de Schiller destaca por presentar un estilo alturado, emotivo y altamente poético, además de insertar expresiones del lenguaje popular. Igualmente, los temas, aventurescos, históricos y épicos, eran del agrado de la población, motivo por el cual Schiller gozó de fama en vida. También destacó en la historia y la creación de baladas y odas; de estas últimas, la más conocida es la *Oda a la alegría*, la cual inspiró al músico Beethoven para la composición de su *Novena sinfonía*.

4.5. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

4.5.1. Vida

Nació en Fráncfort del Meno, el 28 de agosto de 1749, en el seno de una familia burguesa. Fue un niño precoz, pues ya a los quince años escribía guiones teatrales y conocía varias lenguas. Comenzó a estudiar Leyes en la Universidad de Leipzig, pero pronto se desinteresaría de la carrera elegida por su padre, y se inclinó más bien hacia la literatura. Debido a su mal estado de salud, retornó a Fráncfort para su convalecencia, y terminó su carrera en la Universidad de Estrasburgo. Allí conoce al poeta Herder y a otros personajes con los que emprendió la aventura poética del *sturm und drang*, del cual fue su mejor representante.

Obtiene reconocimiento con su drama *Götz von Berlichingen* (1773), pero la fama nacional la alcanzó con su novela juvenil *Las cuitas del joven Werther* (1774), considerada abanderada del espíritu romántico alemán. Además, Goethe también inició la novela de formación pedagógica con *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796). Tuvo como entrañable amigo a Schiller; ambos convirtieron la pequeña villa de Weimar en el foco cultural germano (Goethe vivió allí 57 años).

Goethe tuvo una larga vida y fue testigo de grandes acontecimientos que marcaron la historia de Europa (la guerra de los siete años, la Revolución francesa, el Imperio napoleónico, entre otros). Se le conoce como el "Genio de Weimar" por su vasto conocimiento, el cual, aparte de la literatura, demostró en geología, botánica, anatomía, física, historia de las ciencias, pintura, arquitectura, economía y filosofía. Con el paso de los años, abandona ese espíritu romántico y se inclina hacia un arte más clásico. No olvidemos que a lo largo de su vida fue creando la que sería su obra más ambiciosa y magistral: *Fausto*. Goethe murió en Weimar, el 22 de marzo de 1832.

4.5.2. Características de su obra

Goethe no es un romántico en todo el sentido de la palabra. Más bien podríamos afirmar que, por su desarrollo artístico e ideológico, pertenece a una etapa de prerromanticismo; sin embargo, es indudable que prefigura algunos de los rasgos más característicos de este movimiento.

Goethe es el principal exponente del Romanticismo alemán

Su obra se extendió hacia los diversos géneros literarios, tales como la lírica, la épica, el teatro y la narrativa. En su juventud, sus primeros textos estuvieron enmarcados dentro de la estética del *sturm und drang*: inclusión de elementos de la tradición popular, hondo sentimentalismo y espíritu emotivo y exaltado. De esta época datan sus *Lieder* (baladas) y sobre todo su *Werther*. Goethe emplea un delicado estilo poético, además de una marcada subjetividad.

Con el paso de los años, sin embargo, se alejó de esta temprana propuesta romántica, y se inclina más bien hacia un arte de formas clásicas (es conocido como "el último neoclásico y el primer romántico"). Posteriormente se enriquece con la tradición griega, lo cual se demuestra en su obra teatral *Ifigenia en Táuride* y en *Fausto*, además de la tradición germánica. También debemos decir que las investigaciones que lleva adelante en las distintas ramas de la ciencia influyen en sus obras de madurez, donde muestra una vasta erudición y conocimiento. Un ejemplo es *Fausto*, en donde Goethe también presenta un acercamiento por lo fantástico –propio de los románticos–, así como el empleo de las alegorías. En sus obras, algunas de una complejidad evidente –como en la segunda parte del *Fausto*–, se acercan a la filosofía idealista en la que se formó. Sin embargo, podemos mencionar que toda esa riqueza verbal y temática que Goethe despliega en sus diferentes libros, así como el conocimiento de casi toda la tradición occidental, lo han convertido en el clásico de las letras germanas.

4.5.3. Obras

Teatro

- *Götz von Berlichingen* (1773)
- *Triunfo de la sensibilidad* (1778)
- *Ifigenia en Táuride* (1787)
- *Torcuato Tasso* (1790)
- *Fausto*: primera parte (1808) y segunda parte (1832)

Poesía

- *Elegías romanas* (1795)
- *Epigramas venecianos* (1796)
- *Diván occidental* (1814)

Novelas

- *Las cuitas del joven Werther* (1774)
- *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795)
- *Años de vagabundeo de Wilhelm Meister* (1821-1829)

Épica

- *Hermann y Dorotea* (1798)

4.6. LAS CUITAS DEL JOVEN WERTHER

Esta primera novela de Goethe, que pertenece a su periodo de juventud y que se enmarca en la estética del *sturm und drang*, es considerada símbolo del espíritu romántico alemán. Aparece en un contexto (1774) en que comenzaban a consolidarse los ideales de individualismo, libertad y hegemonía de los sentimientos por sobre la razón. La historia de amor entre el romántico Werther –quien, según los datos biográficos de Goethe, sería una especie de alter ego del escritor– y Carlota, y su funesto desenlace, impactó a la juventud alemana de la época de tal manera que se impuso lo que ha sido denominado como la *moda wertheriana*: no solo la lectura del libro fue voraz –e incluso trajo graves consecuencias, como por ejemplo que muchos jóvenes, imitando al héroe de la novela, se mataran por amor–, sino que muchos elementos de los personajes son tomados como fetiches: se puso de moda el frac azul y el chaleco amarillo que empleaba Werther en el momento en que se pegó el tiro, así como el lacito rosa que usaba Carlota y que era objeto de culto por parte de su amado. Esta obra rompió las barreras del reino germánico, e hizo gozar a Goethe de una temprana fama.

4.6.1. Características formales

- **Género:** narrativo.
- **Especie:** novela.
- **Estructura**

  La estructura es epistolar, es decir, toda la narración está establecida a partir de cartas que el protagonista (Werther) le envía a su amigo (Guillermo), a excepción de la última parte, donde es el editor (recurso ficcional del autor) quien nos narra el desenlace de la obra.

  La obra está dividida en tres partes:

  - **Primer libro:** conformado por 39 cartas que envía Werther a su amigo Guillermo.
  - **Segundo libro:** conformado por 47 cartas que Werther le envía a Guillermo, a Carlota y a Alberto.
  - **El editor al lector:** son notas donde se narran los últimos días del protagonista, así como la presentación de sus últimas cartas.

- **Narración**

  Predomina la narración en primera persona (narrador-protagonista).

- **Estilo**

  Es poético y delicado (uso de recursos retórico-líricos), de tono marcadamente romántico, subjetivo y confesional.

- **Predominio del estado anímico del protagonista**

  Esto lo observamos cuando Werther se identifica con los cambios y trastornos de la naturaleza (egocentrismo romántico).

- **Abundancia de reflexiones**

  Sobre todo en relación con el arte y con aspectos afectivos y amorosos.

- **Uso de contrastes**

  En la oposición entre pasión-razón, rebeldía-convenciones sociales, vida-muerte, etc.

- **Entrelazamiento de historias**

  La principal es la de Werther; sin embargo, esta se enlaza con otras de carácter secundario, como la del joven sirviente, enamorado de su patrona que es viuda.

- **Mención a otros autores**

  Entre los clásicos, por ejemplo, Homero, y entre los románticos, Klopstock y Ossian.

- **Estrategia ficcional**

  Ocultamiento de datos, de personajes o lugares, lo cual es una estrategia para crear un efecto de verosimilitud.

- **Uso constante de símbolos**

  Por ejemplo colores, ropa, gestos, etc.; incluso hay una inclinación al fetichismo, como en el caso de Werther para con el lazo rosa de Carlota.

4.6.2. Temas

Principal: El amor marcado por lo funesto.

Se establece una concepción del amor romántico que se convertiría en tradición: los amores de este tipo de literatura romántica no eran, por lo general, correspondidos, y si lo eran, tenían un desenlace nefasto. En ese sentido, *Werther* establece un paradigma en la novela sentimental.

Secundarios

- **El suicidio**. Es la decisión que toma el protagonista al saber que la mujer que ama no puede ser suya; por ende, esta visión radical del amor tiene como desenlace optar por esta trágica acción.
- **La naturaleza**. El escenario es fundamental para crear un efecto poético y que se relaciona con el estado afectivo de los personajes; hay una visión idealizada o bucólica del campo.
- **Las convenciones sociales**. Hay una oposición entre acatar las leyes impuestas por la sociedad, o las impuestas por el corazón; Alberto es el personaje prototípico de lo primero y Werther, de lo segundo.
- **La oposición entre Eros y Tánatos**. Estos dos personajes mitológicos nos sirven para entender la concepción amorosa que se desarrolla en el Romanticismo: el amor romántico es absoluto y radical, por lo que, solo hay dos caminos: Eros (amor) o Tánatos (muerte), lo cual justamente se evidencia en las actitudes del protagonista.

4.6.3. Personajes

PRINCIPAL	SECUNDARIOS
• **Werther:** prototipo del romántico • **Carlota:** amada de Werther presa de las convenciones sociales	• **Alberto:** prometido y luego esposo de Carlota • **Juan:** niño y amigo de Werther • **Señorita B:** se siente atraída por Werther • **Joven criado:** enamorado de su patrona y que comete un delito por ella

4.6.4. Resumen

Werther ha llegado a una pequeña villa llamada Wahlheim decidido a vivir por un tiempo en el campo. Aprovecha la ocasión para escribirle una serie de cartas a su amigo Guillermo, donde le describe la belleza del lugar, así como la honda tranquilidad que ha encontrado. Le habla también de la naturaleza, de los juegos de los niños y del contacto que hace con personas humildes; aunque también conoce personas de condición privilegiada, como él. La vida en el campo le brinda días calmados en los que disfruta de la lectura de Homero y de la compañía de un niño –el pequeño Juan–, así como la de un joven sirviente que está enamorado de su patrona, una mujer viuda.

Esa tranquilidad, sin embargo, se transforma en apasionamiento cuando conoce a Carlota. La escena es idealizada: él había sido invitado a una fiesta y acepta ir con una joven a quien no conocía, pues era costumbre estar acompañado de una pareja. Salen en coche y recogen de paso a Carlota. Al conocerla, Werther creía estar viendo a un ángel, vestida de blanco, dándoles de comer pan a sus hermanitos menores a quienes cuidaba. Van a la fiesta, donde bailan unas piezas, pero luego recuerda que le informaron que Carlota estaba comprometida con un joven llamado Alberto. Luego del baile, el sentimiento de Werther se mezcla con la angustia de saber que esta joven, a quien amaba, iba a casarse con otro hombre. A través de cartas, Werther le cuenta a su amigo cómo la pasión lo iba consumiendo cuando estaba al lado de Carlota. La visitaba y se ganó el aprecio de su padre y de sus hermanitos.

Con el paso de los días llega Alberto, quien estaba de viaje por negocios, y conoce a Werther, a quien no le agrada el prometido, a pesar de que reconoce es un buen tipo. Carlota le pide a Alberto que se haga amigo de Werther; y en los días que se frecuentan, este último le agradece –en su pensamiento– que al menos no besara o abrazara a Carlota frente a él. El tiempo pasa y los jóvenes se van conociendo a través de acaloradas conversaciones, donde Werther se muestra como quien es: un hombre sensible que busca liberarse de todas las ataduras sociales que repriman lo que siente su corazón, y que es capaz de romper en llanto ante cualquier situación poética; Alberto, en cambio, si bien comparte con el protagonista el refinamiento, es más serio, convencional y racional. Los dos son personajes opuestos. Después de pensarlo mucho, y con el corazón destrozado, Werther acepta la proposición de un embajador para ocupar un cargo en determinada ciudad. Así que decide despedirse de Carlota cuando visitaban la tumba de su madre.

En la segunda parte, Werther ha viajado a una ciudad para ocupar un cargo dado por el embajador; ha conocido a varias personas a las cuales no cae bien, pues él siempre hablaba y actuaba con

franqueza y pasión, lo cual choca con la conducta hipócrita y citadina de estos señores. Solo una persona le toma afecto: la señorita B. A ella le agradaba mucho Werther, pero él no podía dejar de pensar en Carlota, a pesar de saber que ella ya se había casado con Alberto. Entonces, Werther busca una cesantía para su cargo y regresa a Wahlheim.

El joven Werther es el típico héroe romántico: rebelde y apasionado.

En Wahlheim vuelve a ver a Carlota, pero también observa que muchas cosas han cambiado: ha muerto el pequeño Juan; el joven enamorado de su patrona se está volviendo loco por el desdén de la mujer; incluso la naturaleza está sombría, se caen las hojas de los árboles y todo está tétrico y oscuro, lo cual concuerda con su situación.

Alberto está de viaje por negocios y Werther visita por las tardes a Carlota. Ella se muestra apacible, aunque a veces le llama la atención por excederse en lo que dice. Este calla su amor, a pesar de saber que ella conoce sus sentimientos. Además, él cambia de preferencias literarias: lee a Klopstock en lugar de Homero, lo cual iba acorde con su sentir. Conoce luego la terrible historia del joven que servía en la casa del padre de Carlota, y que se volvió loco de amor por ella.

Lo que sigue es narrado por el editor, quien se basa en manuscritos y algunas cartas que dejó Werther, al que cada vez le era más complicado dominar sus sentimientos. Luego sucedió otra tragedia: el joven enamorado de la viuda mató a otro hombre por celos. Werther, que sabía que sería condenado a muerte, se identificó con su sufrimiento y trató de salvarlo infructuosamente.

En la víspera de Navidad, Werther visitó a Carlota, quien estaba sola por los negocios de su esposo. Ambos empezaron a leer unos cantos del poeta Ossian, los cuales aludían a amores angustiosos y desgraciados. De pronto, Werther y Carlota conmovidos se besaron hasta que ella reaccionó y le pidió que nunca más fuera a visitarla. Él sabía que solo la muerte podría terminar con sus males. Al día siguiente, Werther envió a su criado a la casa de Alberto con una carta en la que le pedía prestada sus pistolas porque se iba de viaje. Alberto leyó la carta y le dijo a Carlota que las entregara. Ella, aterrada, se las pasó. Cuando el criado regresó, se las entregó a Werther y este sintió una alegría malsana al saber que las pistolas provenían de las manos de su amada.

Esa tarde dio permiso a su criado y salió a pasear por Wahlheim. Gozó por última vez de la belleza del lugar, donde antes había encontrado tanta paz. Por la noche regresó a su casa y escribió una carta de despedida para Carlota y otra para Guillermo. A la medianoche, Werther se disparó en la cabeza. Todos se enterarían recién por la mañana. Lo encontraron en el suelo, cerca de la ventana, vestido con su frac azul y su chaleco amarillo. El médico llegó inmediatamente; el pulso le latía, pero no tardó en morir. Carlota se desmayó al saber la noticia; llegaron a visitarlo personas del pueblo y al mediodía expiró. Se temió algún tiempo por la vida de Carlota. El entierro de Werther no fue acompañado por ningún sacerdote.

WERTHER

(fragmento)

Werther, cuyo corazón latía con tal violencia que parecía querer salirse del pecho, temblaba como un azogado. Cogió de nuevo el libro y leyó con insegura voz:

"¿Por qué me despiertas, soplo embalsamado de la primavera? Tú me acaricias y me dices: "Traigo conmigo el rocío del cielo; pero pronto estaré marchito, porque pronto vendrá la tempestad que arrebatará mis hojas. Mañana llegará el viajero; vendrá el que me ha conocido en toda mi belleza; su vista me buscará en torno suyo, me buscará y no me encontrará".

Estas palabras causaron a Werther un profundo abatimiento. Se arrojó a los pies de Carlota completa y espantosamente desesperado, y cogiéndole las manos las oprimió contra sus ojos, contra su frente.

Carlota sintió entonces el vago presentimiento de un siniestro propósito. Turbado su juicio, cogió, una vez, las manos de Werther y las colocó sobre su corazón. Inclinose hacia él con ternura, y sus abrasadas mejillas se tocaron. El mundo desapareció para ellos; él la estrechó entre sus brazos, la apretó contra su pecho y cubrió de frenéticos besos los temblorosos labios de su amada, que balbucían palabras entrecortadas.

"¡Werther!", murmuraba ella con voz ahogada y desviándose; "¡Werther!", repetía, y con suave movimiento trataba de alejarse. "¡Werther!", exclamó por tercera vez, ya con acento digno e imponente.

Él se sintió dominado; la soltó y se arrojó al suelo como un loco. Carlota se levantó y, completamente turbada, indecisa entre el amor y la cólera, le dijo: "Es la última vez, Werther; no volveréis a verme". Y lanzando sobre aquel desgraciado una mirada llena de amor, corrió a la habitación inmediata y se encerró en ella. Werther extendió las manos sin atreverse a detenerla. En el suelo y con la cabeza apoyada en el sofá, permaneció más de una hora sin dar señales de vida.

Al cabo de este tiempo oyó ruido y volvió en sí. Era la criada que venía a poner la mesa. Se levantó y se puso a pasear por la habitación. Cuando volvió a quedarse solo, se aproximó a la puerta por donde había desaparecido Carlota y exclamó en voz baja: "¡Carlota! ¡Carlota! Una palabra sola, un adiós siquiera..."

Ella guardó silencio. Esperó, suplicó, esperó de nuevo... Por último, se alejó de la puerta gritando: "¡Adiós, Carlota..., adiós para siempre!"[4]

4.7. FAUSTO

Es la obra maestra de Goethe, así como la más ambiciosa de su tiempo. Si bien fue publicada en dos partes (1808 y 1832, respectivamente), este drama alegórico le llevó a Goethe una labor de más de sesenta años, en diferentes momentos de su vida en que dejaba y retomaba el texto.

4.7.1. Antecedentes

Sobre *Fausto* han escrito muchos. La historia del viejo mago que vende su alma al diablo tiene reminiscencias medievales y renacentistas. Un ejemplo contundente es la obra *El milagro de Teófilo* del poeta francés Rutebeuf (1245-1285), donde se narra la historia de un monje que vende su alma a una fuerza maléfica. Sin embargo, es en el siglo XVI donde aparece, según los estudios,

4 GOETHE, Johann Wolfgang. *Werther*. Navarra: Biblioteca Básica Salvat. 1969. pp. 161-164.

un hombre que fue el origen para la creación de este personaje. Estamos hablando del médico alemán Johann Georg Faust (que vivió aproximadamente entre los años 1480 y 1540). Este tipo fue un dudoso mago y alquimista proveniente de Knittlingen, Württemberg, y que obtuvo un diploma en Teología de la Universidad de Heidelberg, en el año 1509. Al parecer, estaba dedicado a la estafa y a actividades de dudosa reputación; incluso, fue perseguido por ser acusado de nigromancia. Después de su muerte, la fantasía popular comienza a dar forma a la historia de un hombre que hace un pacto que había realizado con el demonio.[5]

En 1587, en Fráncfort del Meno, un editor llamado Johann Spiess publica la *Historia von D. Johann Fausten* (1587), sin incluir el nombre del autor. En esta obra se refuerza la exagerada vida del nigromante. Pero la primera gran obra literaria que se basa en esta leyenda es *La trágica historia del doctor Fausto* (1587), del dramaturgo inglés Christopher Marlowe (1564-1593), representante del teatro isabelino. Aunque debemos precisar que en este libro el personaje aún no alcanza la grandeza metafísica y existencial del de Goethe, sino que más bien nos muestra a un personaje marcadamente siniestro, y que tiene una profunda sed de conocimiento y dominio de la naturaleza. Entre los siglos XVII y XVIII irían apareciendo otras versiones de este mítico personaje.

4.7.2. Proceso de gestación

Durante la generación del *sturm und drang*, Fausto estuvo de moda y fue tratado por diversos artistas contemporáneos de Goethe. A este le fascinaba la poderosa carga dramática, poética y metafísica que encerraba el personaje, y fue así que desde joven habría decidido dedicarle una gran obra (la concreción del proyecto se extendió a casi toda su vida). En 1787 aparece el *Urfaust* o *Fausto primigenio*, que es el primer manuscrito del *Genio de Weimar*. En los siguientes años, dio forma a este esbozo, y en 1790 publica *Fragmento del Fausto*. Mientras otros autores seguían publicando textos narrativos o poniendo en escena dramas sobre el tema de moda, Goethe continuaba puliendo la suya, consciente de la dimensión de su proyecto. Y es así que en 1808 finalmente es publicada la versión definitiva de *Fausto, una tragedia* (1808). Entre 1819 y 1820 van a realizarse las primeras escenificaciones. Sin embargo, Goethe aún no había terminado el ambicioso libro, sino que siguió trabajando arduamente durante los siguientes años, y en 1832 –un poco después de su muerte– aparece la segunda parte de *Fausto, una tragedia*. La obra maestra estaba consumada.

Fausto es un drama filosófico que plantea la lucha eterna entre el bien y el mal.

5 Cfr. GONZÁLEZ, Manuel José y Miguel Ángel VEGA. "Introducción a Fausto" en *GOETHE, Johann Wolfgang von: Fausto*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001. pp. 29-30.

twitter.com/calapenshko

4.7.3. Características formales

- Género: dramático
- Presenta la siguiente estructura:
  - Dedicatoria (escrita en 1797)
  - Preludio en el teatro (participan el director, el autor y el gracioso).
  - Prólogo en el Cielo (participan el Señor, los ángeles y Mefistófeles. En este prólogo Dios y Mefistófeles apuestan sobre quién se quedará con el alma de Fausto)
  - Primera parte (presenta un solo acto)
  - Segunda parte (presenta cinco actos)
- Está escrita en verso y utiliza la rima consonante encadenada.
- El estilo es elevado (hay un predominio del lenguaje erudito, aunque con inclusión de elementos coloquiales, sobre todo cuando hay participación de personajes de extracción popular).
- Uso desmesurado de referencias culturales; por ejemplo, personajes de la mitología grecolatina, como Helena, Proteo, las Gorgonas, etc.; o de la cultura griega, como los filósofos Tales y Anaxágoras. Asimismo, también hay constantes alusiones a elementos de la hechicería, la nigromancia, la alquimia y otras ramas del conocimiento esotérico. Igualmente, está presente la tradición bíblica, como por ejemplo el libro de Job, donde hay una conversación entre el demonio y Dios. En la obra es evidente la profunda erudición.
- Presenta elementos fantásticos provenientes de las tradiciones clásica, medieval y germánica.
- El tono, de acuerdo con la escena, presenta predominio de lo apasionado o de lo reflexivo-metafísico.
- Diversidad en la caracterización de personajes: en general, los secundarios son personajes planos, como Marta, Valentín o el emperador; pero los principales, como Fausto o Margarita, son personajes redondos y muestran contradicciones en su pensamiento y accionar, en especial el primero. Mefistófeles es un personaje principal de una gran riqueza de contenido, pero su caracterización se mantiene homogénea a lo largo de la obra.
- No se respetan las unidades clásicas debido a la complejidad y extensión de la obra.
- Cierto hermetismo sobre todo en la segunda parte, donde la erudición y el carácter alegórico son tales que, para que la obra sea entendida, el lector debe poseer un elevado conocimiento.

4.7.4. Temas

Principal

Es una obra compleja: debido a su carácter alegórico, permite variedad de interpretaciones. Sin embargo, el tema central es la lucha entre el bien y el mal. Desde el inicio, cuando Dios y Mefistófeles se apuestan el alma de Fausto, se observa una búsqueda por penetrar en lo más profundo y complejo de la naturaleza humana: sus obsesiones, sus anhelos, sus angustias. Fausto es un personaje que combina momentos de seguridad plena con etapas de marcada ambivalencia

existencial. Sabe que la lucha que hay en su ser oscila entre las fuerzas de ideal cristiano, lo maléfico y satánico. En ese sentido, la obra tiene una visión universal de lo humano.

Secundarios

- El ansia de conocimiento. Fausto es un hombre que ha dedicado toda su vida al saber; con ello ha despreciado la vida de los hombres comunes. Incluso, cuando ya ha pactado con Mefistófeles y ha vuelto a la juventud para gozar de los placeres sensoriales, como no lo hizo antes, hay un afán por indagar en los misterios de la naturaleza humana; aunque en un momento determinado Fausto reniega de esa sabiduría que ha acumulado por considerarla banal. No olvidemos además que esta búsqueda del conocimiento es un elemento clave para entender al sujeto de la modernidad.
- La conciencia de la vida. Se reflexiona sobre cómo los hombres comunes viven despreocupados de saber sobre lo que es la vida, así como el devenir del hombre. Al inicio de la obra, por ejemplo, Fausto dialoga con Wagner sobre cómo muchas vidas deben ser sacrificadas para que la ciencia avance, y, a pesar de ello, la gente común vive agradecida de la labor de estos hombres de ciencia. Esta obra tiene una profunda preocupación ontológica.
- La juventud. Es una de las obsesiones de Fausto y lo que pide a Mefistófeles para sellar el pacto diabólico. En realidad, esta obsesión de la juventud es una alegoría del deseo de los placeres sensoriales.
- El amor. Este tema es clave porque se representa desde diversos niveles. Primero tenemos el amor de Fausto al conocimiento, pero del que también va a renegar en un momento. Luego está el amor a Margarita, aunque lo podemos entender más como una obsesión, que luego deviene en sentimiento de culpa. Pero sí podemos hablar del amor de Margarita a Fausto, lo cual incluso la lleva a proceder contra su misma familia. Finalmente está el amor cristiano, que se extiende a lo largo de la obra, pero matizado con la perspectiva humanista del autor.
- La unión de la cultura nórdica con la clásica. Este tema se desarrolla sobre todo en la segunda parte, donde Fausto, que representa la cultura nórdica, se siente atraído por Helena de Troya, alegoría de la belleza grecolatina. El resultado de esta unión es el nacimiento de Euforión, quien es a la vez una alegoría de la poesía romántica.
- El arrepentimiento asociado con el perdón cristiano. Este tema se manifiesta en el desenlace de cada parte. En la primera, es Margarita quien dentro de su locura reconoce en Mefistófeles al Mal, y antes de que este tome su alma, es salvada por Dios. En la segunda, Fausto, a pesar de contar aun con la compañía de Mefistófeles, va realizando obras buenas, y esto permitirá que, al llegar a su muerte, sea perdonado por Dios y, posteriormente, salvado.

USO CONSTANTE DE ALEGORÍAS

- **Fausto**
  La sed de conocimiento
- **Mefistófeles**
  El mal
- **Margarita**
  La inocencia y el perdón
- **Helena**
  La belleza clásica
- **Euforión**
  La poesía romántica, entre las más importantes.

4.7.5. Personajes

	PRINCIPALES	SECUNDARIOS
PRIMERA PARTE	• Fausto (viejo erudito) • Mefistófeles (el diablo)	• Wagner (discípulo de Fausto) • Bruja que hace recobrar a Fausto la juventud • Margarita (jovencita que se enamora de Fausto) • Martha (amiga de Margarita) • Valentín (hermano de Margarita)
SEGUNDA PARTE		• El emperador y un antiemperador (lucha por el poder) • Helena (alegoría del mundo clásico) • Homúnculo (hombre artificial, creación de Wagner) • Poetas griegos Tales y Anaxágoras • Euforión (hijo de Fausto y de Helena, alegoría de la poesía romántica)

4.7.6. Resumen

Primera parte

Fausto es un anciano sabio que ha dedicado toda su vida al conocimiento y domina diferentes ramas de las ciencias y las letras, también conoce ciertas artes esotéricas. A pesar de ello, siente que su vida es vacía y miserable ya que no ha realizado otras cosas que llenen su vida, como enamorarse, casarse o tener hijos. A través de sus artes mágicas, convoca a un espíritu para que lo aconseje, pero este se va al sentir la llegada de Wagner, el discípulo de Fausto. Este lo envía a dormir y queda nuevamente solo. Hastiado de todo, decide suicidarse. Sin embargo, desiste de la muerte.

Otro día va con su discípulo Wagner a las puertas de la ciudad, donde la población celebra una festividad. Todos saludan con respeto a Fausto, a quien consideran un sabio. Este conversa con Wagner sobre cómo la gente vulgar puede vivir feliz sin preocuparse de nada, mientras que quien es sabio tiene conciencia de las cosas, vive en una constante angustia. En eso encuentran un perro negro y deciden llevarlo a casa.

Era la medianoche, el perro negro que recogió comenzó a ladrar, fue envuelto por una densa niebla y, luego, en forma inexplicable, salió un hombre vestido de estudiante, de detrás de la estufa. Fausto no se inmutó, Mefistófeles[6] se presentó y luego desapareció. Sin embargo, en su segunda visita le propuso darle todo lo que quiera a cambio de su alma. Fausto aceptó, más confiado en su erudición que en la fe en Dios. Entonces, Fausto fue conducido a la taberna de Auerbach, en Leipzig. Mefistófeles comenzó a incomodar a los parroquianos y, cuando estos iban a golpearlos, aquel y Fausto desaparecieron, para llegar luego a la cocina de una bruja. Ella reconoció al Señor de las Tinieblas y se encargó de elaborar la pócima con que Fausto recobraría la juventud.

6 Etimológicamente, "Mefistófeles" significa "enemigo de la luz".

Luego de ello, Fausto y Mefistófeles llegaron a una ciudad, donde el primero vio a una bella joven y decidió conversarle. Esta se fue asustada de que un aristócrata le hable, pero Fausto había quedado fascinado con ella, así que le pidió a Mefistófeles que lo ayude para conquistarla. Este aceptó y a partir de ese día Fausto le enviaba costosos regalos a la humilde muchacha, llamada Margarita. Ella estaba atemorizada de que su madre encontrara los regalos y piense mal, pero su amiga Marta, le decía que los aproveche. Mefistófeles enamoró a Marta, mientras le hablaba a Margarita de Fausto, y un día finalmente lo trajo. Poco a poco Fausto la conquistó hasta el día en que, dejados solos por Marta y Mefistófeles, entraron a una cabaña para amarse.

Al recobrar la juventud, Fausto conoce a una bella joven llamada Margarita y la seduce, pero al final será salvada por Dios.

Ellos se encontraban por las tardes en la casa de Marta, pero la madre comenzó a sospechar. Entonces, Mefistófeles consiguió un brebaje para que Margarita se lo diese a su madre en alguna bebida y se quede dormida, para que así ella pueda verse con Fausto. Debían ser solo unas gotas, pero Margarita se excedió y terminó matándola. Al llegar su hermano Valentín, ve a su madre muerta, a su hermana llorando y a dos desconocidos en su hogar. Piensa que estos tienen responsabilidad y los enfrenta. Fausto y Mefistófeles matan a Valentín y huyen. Este antes de morir insulta a su hermana.

Fausto y Mefistófeles participan en un aquelarre (conocido como *La noche de Walpurgis*). Allí encuentran todo tipo de demonios y seres grotescos. Sin embargo, Fausto estaba preocupado por Margarita, y cuando se entera de que había sido responsabilizada de los crímenes y puesta en prisión, pidió ayuda a Mefistófeles para liberarla. Por la noche entraron en la prisión sin ser vistos y la hallaron totalmente loca. Ella reconoció a Fausto, pero cuando vio a Mefistófeles, se dio cuenta de que era el demonio; este la quiso condenar, pero cuando moría Margarita escucharon una voz celestial que dijo "salvada". Mefistófeles, molesto, se llevó a Fausto. Al final se escucha una voz que dice el nombre con que Margarita conocía a Fausto: "¡Enrique! ¡Enrique!"

Segunda parte

Fausto despierta en un lugar ameno. Bajo el influjo de las fuerzas telúricas, se levanta y emprende su camino, hasta llegar a un palacio, que representa el mundo medieval. Aquí encuentra a todo

tipo de personajes que configuran este tiempo: el astrólogo, el chambelán, el bufón y el canciller, entre otros. Se habla de la crisis que se vivía y Mefistófeles, que había tomado la figura de bufón, permite que Fausto se introduzca en este mundo palaciego. El Emperador decide que se aplacen estas preocupaciones, pues se va a desarrollar un carnaval. Fausto emplea la máscara de Pluto, con lo que comienza el vínculo entre el mundo nórdico y la Antigüedad clásica.

Durante la fiesta, irrumpen consejeros y ministros, y anuncian el cese de las calamidades públicas. Fausto y Mefistófeles dialogan sobre lo que el Emperador había prometido: invocar la aparición de Helena. Esto se lleva adelante, y Fausto se enamora de ella y le pide a Mefistófeles que realicen un viaje al mundo clásico. Ellos emprenden el "viaje cósmico", el cual empieza con el regreso a la casa de Fausto; allí, su discípulo Wagner ha ocupado su lugar, y se encuentra además en la elaboración de un hombre artificial u Homúnculo. Logra su cometido, y este Homúnculo establece el viaje al mundo de la Antigüedad clásica, el cual no convence a Mefistófeles, pues allí su jurisdicción no tiene ningún alcance. Sin embargo, cambia de parecer al saber que vería a las brujas de Tesalia. Es así como empieza la "Noche de Walpurgis Clásica".

Fausto busca a Helena, mientras Mefistófeles y Homúnculo hacen contacto con grifos, esfinges y sirenas. El centauro Quirón, cree que su amor es producto de la locura y lo envía donde Manto, hija de Esculapio, para que lo cure. Sin embargo, él no desea ser curado. Mientras tanto, Mefistófeles y Homúnculo conversan con los filósofos Tales y Anaxágoras, y luego son introducidos por el dios Proteo a una fiesta marina, donde conocen a la bella Galatea. Ella (agua) y Homúnculo (fuego) dan nacimiento a Eros, el principio de todas las cosas.

Por su parte, Fausto llega al palacio de Menelao en Esparta. Perséfone, la reina de los Infiernos, le promete que la traerá en su forma terrena, y es así como aparece Helena. Fausto no puede creer tanta belleza. Ella debe cumplir con un sacrificio para su esposo, sin saber que será sacrificada. Entonces se le cruza en el camino Mefistófeles bajo la forma de una Gorgona. Este le propone huir hacia las montañas nórdicas, y ella acepta. Allí, en un bosquecillo, Fausto (Medioevo nórdico) y Helena (Antigüedad clásica) se aman y dan a luz a Euforión, alegoría de la poesía romántica. Este tiene un carácter indomable y no hace caso de los consejos de sus padres, por lo que, tras emprender vuelo con sus alas, cae al abismo. Helena regresa a las moradas infernales.

Fausto no puede olvidar a Helena, pero ahora tiene otra preocupación: defender al Emperador del sublevado o Anti-Emperador. Al final, este es vencido, y el Emperador, consciente de que ha sido ayudado por fuerzas demoniacas, construye iglesias en los territorios que le habían sido dados a Fausto. Este abandona las montañas y va hacia una región abierta, cerca del mar. Había dejado la juventud y recobrado la forma senil. En eso se encuentra con cuatro figuras escabrosas (la escasez, la culpa, la preocupación y la necesidad). Esta última lo enceguece y él, cansado de tan larga travesía, expira. Mefistófeles cree que ha ganado la partida, pero en eso una milicia celeste rescata el alma de Fausto, debido a su última conversión. Mefistófeles queda burlado y el alma de Fausto es conducida a las alturas. Aparecen santos y santas, así como Margarita, quien había sido divinizada y permitió la salvación de Fausto. La obra termina con el coro de mujeres angelicales.

FAUSTO

(fragmento)

Fausto. ¿Qué puedes darme, pobre diablo? El espíritu humano en sus altas aspiraciones, ¿ha sido acaso jamás comprendido por tus semejantes? Sí, tú tienes un manjar que no sacia; tienes oro bermejo que, como el azogue, sin cesar se escurre de la mano; un juego en el cual nunca se gana; una joven que, reclinada sobre mi pecho, por medio de guiños se entiende ya con el vecino; la gloria, bello placer de los dioses, que se desvanece cual fugaz meteoro. Muéstrame el fruto que se pudre antes de cogerlo, y árboles que diariamente se cubren de nuevo verdor.

Mefistófeles. No me arredra un encargo tal. Esos tesoros que dices, yo te los puedo ofrecer. Mas, amigo querido, también se acerca el tiempo en que podamos regaladamente comer en paz alguna cosa buena.

Fausto. Si jamás me tiendo descansado sobre un lecho ocioso, perezca yo al instante, si jamás con halagos puedes engañarme hasta el punto de estar yo satisfecho de mí mismo; si logras seducirme a fuerza de goces, sea aquel para mí el último día. Te propongo la apuesta.

Mefistófeles. ¡Aceptada!

Fausto. ¡Choquen vuestras manos! Si un día le digo al fugaz momento: "¡Détente! ¡Eres tan bello!", puedes entonces cargarme de cadenas, entonces consentiré gustoso en morir. Entonces puedo doblar la fúnebre campana; entonces quedas eximido de tu servicio; puede pararse el reloj, caer la manecilla y finir el tiempo para mí.

Mefistófeles. Piénsalo bien: no lo echaremos en olvido.

Fausto. Pleno derecho tienes para ello. No me obligué con temeraria presunción. Tal como me hallo, esclavo soy. Que lo sea tuyo o de otro, ¿qué me importa?

Mefistófeles. Hoy mismo, en un banquete doctoral llenaré mis funciones de servidor. Una cosa nomás... Por razones de vida o muerte, te pido un par de líneas.

Fausto. ¿También me pides un escrito, pedante? ¿No has conocido todavía ningún hombre ni palabra de hombre? ¿No basta que mi palabra alada deba disponer de mis días para siempre? El mundo se desencadena sin cesar en todas sus corrientes, ¿y a mí ha de tenerme sujeto una promesa? Pero esta idea quimérica está arraigada en nuestro corazón; ¿quién quiere de buena voluntad librarse de ella? ¡Dichoso aquel que mantiene pura la fe en su pecho! Ningún sacrificio le pesará jamás. Pero un pergamino, escrito y sellado, es un espantajo ante el cual todo el mundo se amedrenta. La palabra expira ya en la pluma; la cera y la piel tienen la suprema autoridad. ¿Qué quieres de mí, espíritu maligno? ¿Bronce, mármol, pergamino, papel? ¿Tengo que escribir con buril, cincel, pluma? Te dejo enteramente libre la elección.

Mefistófeles. ¿Cómo puedes extremar tu facundia con tal calor? Una pequeña hoja cualquiera es buena para el caso. Firmarás con una gotita de tu sangre.

Fausto. Si eso te satisface plenamente, pase como chanza.

Mefistófeles. Es la sangre un fluido muy singular.[7]

4.8. OTROS AUTORES

4.8.1. Friedrich Hölderlin (1770-1843)

Nació en Wurttemberg, en el seno de una familia burguesa. Estudió teología en el seminario de Tübinger, donde fue amigo y compañero de los filósofos Schelling y Hegel. Se especializó en poesía y filosofía clásica, ya que era un apasionado del mundo griego, lo que influyó decisivamente en sus obras.

7 GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001, pp. 151-153.

Trabajó como preceptor en varias ciudades, y en Nürtingen se enamoró de Susette Gontard, esposa del hombre para quien trabajaba y a quien dedicó su obra *Diotima*. Esta tormentosa relación acrecentó sus problemas mentales, ya evidentes desde la juventud. Terminó sus días totalmente loco, y oculto bajo otra identidad. Sus obras más importantes son la novela epistolar *Hiperión o el ermita de Grecia*, así como su drama *La muerte de Empédocles*, donde recrea el peculiar destino del filósofo griego.

4.8.2. Novalis (1772-1801)

Es seudónimo de Friedrich Freiherr von Hardenberg. Nació en el castillo de Oberwiederstedt y murió muy joven (a los veintinueve años) producto de la tuberculosis. Estudió Derecho en Jena, y tuvo como maestros a Schiller y a Fitche. En Leipzig conoció a los hermanos Schlegel, con quienes colaboró en la revista *Ateneo*. En sus *Himnos a la noche* (dedicados a su prometida Sophie von Kühn, quien murió antes que él a una edad también temprana) exalta la noche, identificada con la muerte, como el paso a una "vida verdadera". Novalis defendía que el arte es un mediador entre el hombre y la naturaleza, y por ese motivo señalaba que todo artista debe tener una absoluta libertad creadora. Es autor también de las novelas inconclusas *Los discípulos de Sais* y *Enrique de Ofterdingen*.

4.8.3. Ernest Theodor Hoffmann (1776-1822)

Nació en Königsberg, en Prusia oriental. Estudió Derecho en la universidad de esa ciudad, pero luego se dedicó a la pintura, la crítica musical y la composición. Es conocido por sus cuentos fantásticos, los cuales han sido llevados al cine y a la ópera, como por ejemplo *Cascanueces*. Sus personajes son fantasmagóricos y representan un mundo de sueños. También destaca su novela gótica *Los elixires del diablo* y su ópera *Ondina*, ambas de 1816.

5› El Romanticismo en Inglaterra

El Romanticismo surgió en este país casi paralelamente que en Alemania. Se desarrollaron escuelas y tendencias tales como el lakismo y las novelas gótica e histórica.

5.1. EL LAKISMO

No fue en forma estricta una escuela, aunque quienes la representan tienen ciertos rasgos comunes. Son conocidos como lakistas un conjunto de poetas que vivieron gran parte de su vida cerca de lagos (lakismo proviene del ingles *lake*, que significa lago) y, en general, en los bosques montañosos de Inglaterra, en Cumbria. Aunque estos autores comenzaron lanzando fuertes invectivas contra la Monarquía inglesa al declararse republicanos y humanistas, con el paso del tiempo volvieron a una postura religiosa, conservadora y pasiva; por ese motivo, se refugiaron en la naturaleza para evadirse de la problemática social.

El lago, fuente de inspiración de los primeros románticos ingleses.

Destacaron los poetas Wordsworth y Coleridge.

5.1.1. William Wordsworth (1770-1850)

Nació en Cumberland, lugar rodeado por pintorescos lagos que sirvieron de escenario para su inspiración poética. Junto a su amigo Coleridge, publicaron las *Baladas líricas*, poemas que marcaron una nueva visión de la poesía romántica, caracterizada por los elementos populares, el escenario bucólico y el tono evocador. Este libro marcó la estética del Romanticismo inglés. Wordsworth estuvo en Francia durante los años de la revolución, y se nutrió del pensamiento demo-progresista de transformación del mundo. Sin embargo, con el transcurrir de los años, al regresar a Inglaterra asumió una actitud conservadora y victoriana y se peleó con Coleridge justamente por estos cambios políticos. Wordsworth definió la poesía como el espontáneo desbordamiento de poderosos sentimientos, de "emociones recogidas en el sosiego". Aparte de sus *Baladas*, también destacan poemas como "La excursión" y "El recluso".

5.1.2. Samuel Taylor Coleridge (1772-1834)

Nació en la ciudad de Ottery St. Mary. Tuvo una infancia dura debido a la muerte de su padre y a la difícil relación con su hermano mayor. Inspirado por la Revolución francesa, fundó con unos amigos una sociedad secreta que anticiparía el comunismo y que denominó *Pantisocracia*, la cual tuvo una existencia efímera. En 1795 conoció a Wordsworth y juntos iniciaron el camino del Romanticismo inglés con la publicación de las *Baladas líricas*.

A diferencia de Wordsworth, que emplea un lenguaje sencillo y se inspiraba a partir de un contacto directo con la naturaleza, Coleridge buscó en el pasado imágenes de ensoñación y misterio. Eso se evidencia en dos de los más logrados poemas del Romanticismo inglés –aunque el segundo quedara incompleto–; estamos hablando de la *Balada del viejo marinero* y *Kubla Khan*, textos que combinan lo onírico con lo fantasmagórico y que son un antecedente de la literatura de Edgar Allan Poe.

En otoño de 1798, Coleridge y Wordswoth viajaron a Alemania. En 1800 regresó a Inglaterra para vivir en Cumberland, junto a los infaltables lagos. Coleridge destacó como crítico literario al aportar nuevos criterios y conceptos, y gozó de la admiración de sus contemporáneos. Sin embargo, los últimos años de su vida los pasó alejado de su familia y bajo los cuidados de un médico admirador suyo, debido a los desequilibrios nerviosos que sufría.

5.2. LA NOVELA GÓTICA

Es una subespecie narrativa donde predomina el terror. Se originó en Inglaterra, en la segunda mitad del siglo XVIII, y se propagó a los distintos países en los años siguientes. Se denomina gótica porque sus escenarios van a ser, por lo general, castillos y abadías medievales. Este tipo de obra es la iniciadora de la literatura de terror. Se inaugura con la novela *El castillo de Otranto* (1765), de Horace Walpole. Sus ambientes son románticos y se identifican con lo misterioso y fantástico: paisajes sombríos, bosques tenebrosos, ruinas medievales y castillos con sus respectivos sótanos, criptas y pasadizos poblados de fantasmas, ruidos nocturnos, cadenas, esqueletos y demonios. Hay elementos exóticos –característicos del Medioevo– y orientales, propios de la época.

Las novelas góticas más representativas son: *Los misterios de Udolfo* (1794), de Ann Radcliffe; *El Monje* (1796), de Matthew Gregory Lewis; *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), de Mary Shelley; *Vampirismo* (1821), de E. T. A. Hoffmann, entre otras. Una novela bastante posterior, pero que mantiene la línea gótica, es *Drácula* (1897), del irlandés Bram Stoker.

5.3. LA NOVELA HISTÓRICA

Si bien es cierto que en las diferentes etapas de la literatura la historia ha sido fuente de inspiración para muchas obras, solo a inicios del siglo XIX se concreta una subespecie narrativa que se va a denominar *novela histórica*. Su iniciador es el escocés Walter Scott (1771-1832), quien va a representar en sus novelas el mundo de la caballería medieval; su éxito –sobre todo con su obra *Ivanhoe* (1819)– va a ser tal que, como dijo el francés René de Chateaubriand, Scott fue responsable "de haber hecho retroceder a los ingleses a la Edad Media"[8]. A partir de ahí, se empieza a escribir una cantidad desmedida de novelas con base histórica, la cual es empleada de acuerdo a distintos intereses, formales o ideológicos, hasta el día de hoy.

5.4. OTROS AUTORES IMPORTANTES

5.4.1. William Blake (1757-1827)

Fue poeta, grabador, pintor y místico. Cronológicamente, pertenece más bien a una etapa de prerromanticismo, aunque las características de su obra ya prefiguran el arte que se veía venir. Cuentan sus biógrafos que tuvo visiones sobrenaturales, sobre todo de ángeles. Su sensibilidad y creatividad se dejaron arrastrar por una potente imaginación; sus versos y grabados muestran una expresión artística tan original –pero que a la vez combina con recursos clásicos– y particular, que muchas veces colinda con lo irracional. No desligó la poesía del grabado, sino que sus libros eran pensados justamente para la combinación de ambas artes. Sus obras más destacadas son *Canciones de inocencia* (1789), *Canciones de experiencia* (1794) y *Matrimonio del Cielo y el Infierno (1790-1793)*.

5.4.2. Lord Byron (1788-1824)

Fue una de las personalidades más excéntricas y llamativas de su época, y considerado como el primer *dandy*, antecedente directo de lo que sería Oscar Wilde años después. Nació en Missolonghi, Grecia. Estudió en Cambridge y desde joven mostró un espíritu impetuoso, así como una identificación con los marginales. Las obras de Byron, de lenguaje grandilocuente, poético y sugerente, están pobladas de héroes que son una especie de alter ego suyo: infranqueables, decididos, pero marcados por la tragicidad, sobre todo del amor. El poeta tuvo una vida bastante licenciosa, así como un final llamativo: murió de fiebres mientras luchaba por la independencia de Grecia, sujeta por las fuerzas otomanas.

Lord Byron es el primer gran dandi de la literatura occidental. No perteneció al lakismo, pero mantuvo contacto con ellos.

8 Loc. cit.

Las obras de Byron tuvieron una enorme repercusión en su tiempo y gozaron de la admiración de autores como Goethe o Allan Poe. Sobre todo destacó su poema largo *Don Juan*, que vuelve a recrear al mítico personaje engañador de mujeres, como lo fue también el poeta. Liberal, anticlerical y desenfadado, Byron nos ha dejado un legado poético que fue uno de los más influyentes de su tiempo. Entre sus obras tenemos: *El corsario* (1814), *Sardanápalo* (1821) y *La profecía de Dante* (1819).

6▸ El romanticismo en Francia

6.1. Los forjadores

Si bien los intelectuales de la Ilustración francesa ensalzaron la razón por sobre todas las cosas, pensadores como Rousseau y Diderot aportaron ciertas ideas que influyeron decisivamente en el Romanticismo. Además, el suceso mismo de la Revolución francesa dio paso a la primacía de un espíritu rebelde, insurrecto y renovador, propio de los románticos. Sin embargo, durante estos años, los literatos estuvieron más preocupados por los hechos sociales que por la creación de obras. Por ese motivo, en ese contexto no se produjeron grandes obras. Luego, con la expansión del Imperio napoleónico, su caída y la restauración de los reyes en Francia (primeras décadas del siglo XIX), volvieron a difundirse los ideales cristianos, conservadores y monárquicos. Entre 1827 y 1830 se da, sin embargo, la debacle del reinado de Carlos X.

En esta primera parte del siglo XIX aparecen quienes van a establecer los gérmenes del Romanticismo francés. Estamos hablando de **René de Chateaubriand** (1768-1848) y **Madame de Staël** (1766-1817). Chateaubriand aporta tres elementos a la literatura francesa de ese momento: el exotismo, el acercamiento al Romanticismo inglés y un renacimiento religioso. No olvidemos que luego de la tormenta que significó la Revolución, durante la etapa napoleónica y los años posteriores hubo un retorno a la posición de la Iglesia. Esto se matizó con una remembranza del mundo medieval. Por su parte, Madame de Staël, difundió en Francia los aportes del Romanticismo alemán (a partir de la publicación de su obra *De Alemania*, aparecida en 1813), lo que no había sucedido antes por el desdén de los franceses por la cultura germana, así como por la hegemonía que aún tenía la estética clásica en el país galo. Madame de Staël fue la primera en usar el concepto *moderno* de literatura, entendido como cualidad estética y estilística de las obras literarias. En París, Madame de Staël animó un salón literario donde se compartían discusiones y reflexiones, así como recitales y diversas actividades artísticas. Estos salones fueron vitales para la difusión del arte romántico.

6.2. Los representantes

Después de esta primera etapa de inicio del Romanticismo en Francia, aparece una segunda de consolidación, sobre todo con **Alphonse de Lamartine** (1790-1869) y **Alfred de Vigny** (1797-1863).

Lamartine combinó la literatura con la política, también apoyó la democracia y el pacifismo, así como la abolición de los esclavos; sus versos son de un delicado refinamiento y de una temática relacionada con lo sentimental y la naturaleza, como se demuestra en sus *Meditaciones poéticas* (1820). Vigny, por su parte, fue de pensamiento liberal y en sus poemas muestra un marcado pesimismo frente a la vida, producto de su espíritu bucólico. Destaca su *Diario de un poeta* (1867), publicado póstumamente.

Una tercera generación de poetas románticos entra en escena a mediados del siglo XIX. **Gérard de Nerval** (1808-1855), seudónimo de Gérard Labrunie, es el romántico de vida más atormentada que tuvo Francia. Amigo de Víctor Hugo y Alexandre Dumas padre, entendió la literatura como expresión de aquello que escapa a lo racional y que está en lo más profundo de nosotros. Eso le valió ser admirado por los poetas surrealistas. Traductor de Goethe, Schiller y Heine, tuvo una vida angustiosa, que lo llevó a la locura y al suicidio: se colgó de un farol en París. Tuvo contacto con la cultura turca, que inspiró su *Viaje a Oriente* (1851). También son importantes su novela *Aurelia* (1855) y su poemario *Las quimeras* (1854).

6.3. TENDENCIAS

En el Romanticismo francés, hubo un desarrollo de diversas tendencias; entre ellas destacaron:

6.3.1. La literatura exotista

François-René de Chateaubriand es quien inició este tipo de obras, donde se incluyen elementos de culturas lejanas y ajenas a la francesa, tales como la norteamericana o la oriental. Por ejemplo, tenemos su libro *Itinerario de París a Jerusalén* (1802). El empleo de estos elementos exóticos también se vislumbró en poesía, como por ejemplo en *Las orientales* (1829), de Víctor Hugo.

6.3.2. La novela sentimental

Se creó un tipo de novela con rasgos exóticos, pero cuyo eje temático era el amor idealizado hasta el extremo y que por ello presentaba un carácter de evasión para con la problemática social: la historia de jóvenes amantes que llevan adelante un amor casi platónico, marcado generalmente por un desenlace angustioso. Chateaubriand participó con su novela *Atala* (1801), igualmente tenemos a Bernardin de Saint-Pierre con su obra *Pablo y Virginia* (1787); ambas sirvieron de modelo para la elaboración de la novela *María*, del colombiano Jorge Isaacs.

6.3.3. La novela social

Como una oposición a esta expresión de lo sentimental en forma individualista y evasiva, se crea un conjunto de obras que, sin llegar todavía a la objetividad del Realismo, muestran en forma cruenta, desgarrada y, a veces, exagerada, problemas de la sociedad, tales como la pobreza, la marginalidad y la injusticia. La obra paradigmática de esta tendencia es *Los miserables*, de Víctor Hugo; aunque también tenemos a George Sand (seudónimo de Aurora Dupin) y novelas como *El compañero de Francia* (1840) o *Los maestros soñadores* (1853).

6.3.4. La novela de aventuras

Aquí destaca nítidamente el prolífico **Alexandre Dumas** padre (1802-1870), quien, en colaboración con diversos escritores que trabajaban para él como "negros"[9], se hizo famoso con novelas como

9 "Negro" es un joven escritor que elabora un libro para luego dárselo a otro, quien le da algunos retoques y luego lo publica con su nombre. Este "negro" recibía a cambio un beneficio económico.

Los tres mosqueteros (1844) y *El conde de Montecristo* (1845). La novela de aventuras también tiene una base histórica, pero a diferencia de esta tendencia, la de aventuras solo se vale de la historia para crear un marco en el cual se desarrolla una trama heroica y atractiva para el público. Su objetivo era el entretenimiento.

6.4. VÍCTOR HUGO

6.4.1. Vida

Victor Hugo es el máximo representante del Romanticismo francés.

Nació en Besançon, al este de Francia, el 26 de febrero de 1802. Vivió su infancia en París, pero como su padre era general del Ejército napoleónico, lo acompañó en sus estancias en Nápoles y España. Desde muy joven sabía que quería ser un gran escritor: a los catorce años escribió la frase "Quiero ser Chateaubriand o nada". En 1819 ganó el concurso de la Academia de los Juegos Florales y posteriormente fundó con sus hermanos la revista *El Conservador Literario*. Él era el único participante de esta revista, pero llegó a emplear hasta once seudónimos.

La fama –y también el escándalo– la ganó en 1827, con su drama *Cromwell*, en cuyo prefacio Hugo establece un conjunto de ideas que van a delinear la estética del Romanticismo. Por ese motivo, este prefacio es considerado como manifiesto del movimiento. Pero donde plasmó muchas de estas concepciones es en su drama *Hernani*, que generó la famosa "batalla de Hernani": en esos años, la polémica en torno a "clásicos" y "románticos" era tempestuosa, pues los rivales defendían sus propuestas y atacaban la contraria con pasión. El 25 de febrero de 1830, en el estreno de la obra *Hernani*, en la Comédie-Française, los clasicistas estaban dispuestos a que la obra no sea representada y se enfrentaron a los románticos. Hubo repartición de puñetazos y bastonazos, pero al final la obra se representó. Hugo estaba en el centro de la victoria de la nueva literatura.

Su perspectiva política fue cambiante y a ratos contradictoria: fue defensor de la monarquía napoleónica, pero cuando esta cae, se hace partidario de la democracia; y en su época de madurez, muestra una mayor cercanía a los actos de rebeldía y cambio, el progresismo y la identificación con los excluidos.

Fue dos veces diputado, así como impulsor de la abolición de la pena de muerte. Conoció a escritores como Charles Dickens y Oscar Wilde, que le mostraron gran admiración. Víctor Hugo murió el 22 de mayo de 1885, tenía ochenta y tres años. A su funeral concurrieron miles de parisienses.

6.4.2. Características de su obra

Víctor Hugo fue un autor bastante prolífico. Su obra total se reparte en los más diversos géneros y especies: lírica, teatro, narrativa, ensayos políticos, epístolas, etc. Su desmesurada creatividad y

versatilidad nos lleva a pensar que Victor Hugo no era muy asiduo a la corrección, pues sus obras –sobre todo sus novelas– muestran un estilo denso y recargado, de gran intensidad literaria, pero a ratos también repetitivo. Su estilo era a ratos lírico, a ratos heroico y dramático, pero siempre absoluto y totalizador.

Desde joven, incursiona en la poesía, la cual se nutre del espíritu renovador de la época; pero, como en Chateaubriand, lleno de elementos exóticos, y como en sus contemporáneos Lamartine y Vigny, Hugo presenta una visión de idealismo cristiano. También en esos años será un fiero defensor del teatro romántico, tanto en la teoría como en la práctica. Abandona las unidades del teatro clásico y la separación absoluta entre especies dramáticas; resalta la caracterización de sus personajes, que están pletóricos de pasión y lirismo. También desde sus primeros años desarrolla la novela. En *Nuestra Señora de París*, por ejemplo, retoma el gusto por lo medieval, como era típico de los románticos, así como la mezcla de lo bello con lo grotesco, como lo propone en el prefacio de su obra *Cromwell*.

Nuestra Señora de París aún muestra las formas de la novela tradicional, donde el narrador era un ente todopoderoso que sabía exactamente todo lo que acontecía y disponía a su antojo de la información que se brindaba, así como de comentar e interpretar las distintas situaciones que se daban en la narración en forma directa y moralizadora. En su época, si bien se venían dando cambios en las formas narrativas –por ejemplo, en las obras de Gustave Flaubert, quien es considerado iniciador de la novela moderna–, Hugo mantiene una propuesta que era conocida, pero que lleva a sus límites en *Los miserables* al crear una novela totalizadora, con un mensaje profundo y humanitario. No olvidemos que Hugo estaba convencido de que se podía cambiar la sociedad a través de las obras literarias.

6.4.3. Su manifiesto romántico: el prefacio de *Cromwell*

Este famoso prefacio es considerado uno de los manifiestos más representativos de la estética romántica. Aquí Hugo expone consideraciones generales en torno al devenir y al presente de la literatura. Y para ello establece, casi al inicio, las llamadas "tres grandes edades del mundo o de la civilización": los tiempos primitivos, los antiguos y los modernos. Ahora, de acuerdo con los rasgos que caracterizan a cada una de ellos, Hugo sostiene que ha habido una especie literaria que se ha identificado con la naturaleza de cada una de las edades, así como de la forma de ver y sentir el mundo. Entonces, en los tiempos antiguos tenemos el despertar del hombre al mundo y, con ese despertar, también tenemos el surgimiento de la poesía. Como en esta etapa, dice Hugo, el hombre es "joven y lírico", y lo que lo llena es la religión y la exaltación hacia lo que ve, el tipo de poesía que lo colma es la oda.

Cromwell, drama histórico basado en la vida del célebre estadista inglés Oliverio Cromwell.

Pasada la adolescencia del mundo, tenemos la formación de los Estados o naciones, los cuales van a comenzar a luchar por la hegemonía y el poder. Entonces los hombres van a cantar a los imperios y a la guerra, lo cual, en el plano literario, permite el paso de la oda a la épica, y es allí donde aparece el máximo cantor de esta etapa: Homero. Incluso, dice Víctor Hugo, en la tragedia resalta la epopeya por todas partes. Esta hegemonía de la épica duraría hasta Roma, pero con su caída empezó una nueva era para el mundo y la poesía: la de Jesús y la religión cristiana (no olvidemos que Hugo era ferviente católico). En esta etapa se exalta la creación y la naturaleza en toda su amplitud.

A partir de esta última propuesta, Hugo desarrolla la noción de lo "grotesco" en el arte. Señala que lo bello tiene una sola cara, pero lo feo tiene mil; esto permite en el arte versatilidad, movimiento y originalidad. Pero este elemento de lo feo y grotesco no se crea en la literatura moderna, sino que está presente desde los inicios del arte: así como tenemos a Aquiles y Ulises, también tenemos a Proteo y Tersites; en la *Divina comedia* está la belleza perfecta de Beatriz, pero también vemos las imágenes horribles del Infierno. Lo grotesco, en su mezcla con lo bello, alcanza así un estatus diferente con Hugo y llega a su cúspide con la literatura romántica. El autor que destaca en esta propuesta es William Shakespeare.

Con Shakespeare, señala el autor, se llega a una síntesis de las propuestas anteriores. Lo trágico y lo cómico interactúan y se mezclan, y así el drama es aceptado como el género por excelencia de los tiempos modernos y por venir (aquí el tiempo le llegaría a dar la contraria, pues el que se consolidó como el gran género de los tiempos modernos es la novela). El drama es, entonces, la expresión de la poesía moderna.

Luego, Hugo critica la normativa en el arte y defiende la libertad como la única soberana en el proceso de creación artística. Aquí tenemos su famosa frase: "No debe haber ya ni reglas ni modelos; o mejor dicho, no deben seguirse más que las reglas generales de la naturaleza". Finalmente plantea la idea del "genio" literario como aquel que tiene la capacidad de dar nueva vitalidad y vida al lenguaje. Para Hugo, el arte romántico es la expresión de una sensibilidad que no se sujeta a normas o convenciones sociales.

6.4.4. Obras

Poesía

- *Odas y baladas* (1826)
- *Las orientales* (1829)
- *Las hojas de otoño* (1831)
- *Las voces interiores* (1837)
- *La leyenda de los siglos* (1877)

Teatro

- *Cromwell* (1827)
- *Hernani* (1830)
- *Lucrecia Borgia* (1833)
- *María Tudor* (1833)
- *El hombre que ríe* (1869)

Novela

- *Nuestra Señora de París* (1831)
- *Los miserables* (1862)
- *Noventa y tres* (1874)

6.5. *HERNANI*

Este drama de elementos trágicos fue escenificado por primera en la Comédie-Française, el 25 de febrero de 1830, el famoso día de la "batalla de Hernani", es decir, del enfrentamiento entre clásicos y románticos, y del triunfo de los últimos. Este es uno de los motivos por los que esta obra es una de las más representativas del Romanticismo francés.

6.5.1. Características formales

- Género: dramático
- Especie: poema dramático
- Estructura: dividido en cinco actos
- Métrica: empleo del verso alejandrino francés y la rima consonante
- Estilo: el lenguaje que emplea Hugo es solemne, poético y está cargado de figuras sugerentes. El tono es sentimental y se adecua a las escenas dramáticas y angustiosas
- Abandona las unidades clásicas de tiempo, espacio y acción
- Elementos exóticos (por ejemplo el escenario, que es español, en un contexto de reminiscencias medievales)
- Aparición de personajes de distintas clases sociales (aunque predominan aristócratas).
- Priman las escenas nocturnas (preferidas en la propuesta romántica).
- Uso del disfraz con el objetivo de esconder sus identidades (como el caso del rey Carlos I, y de Hernani, quien se hace pasar primero como bandido y luego como forastero).
- Escenas violentas y emotivas con desenlace trágico.

6.5.2. Temas

Principal: la oposición entre el amor y el honor.

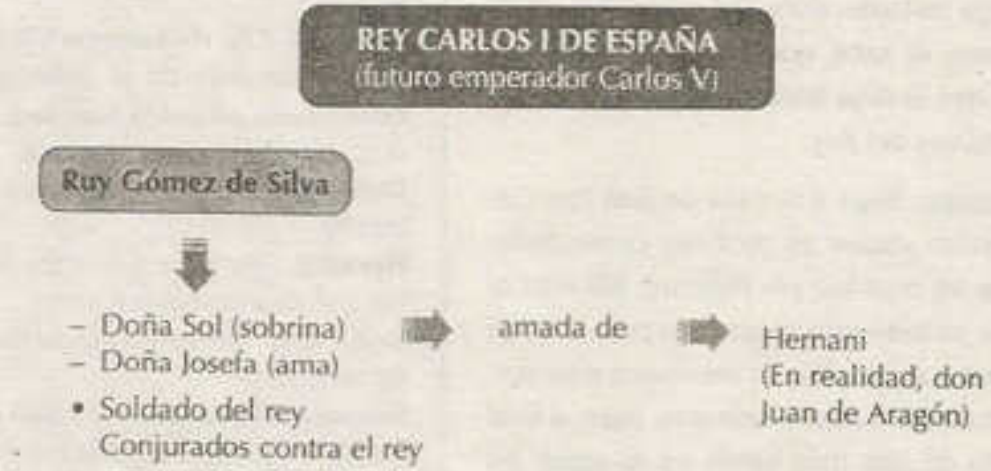
Algunos personajes van a estar atrapados en esta disyuntiva, aunque por lo general van a dar preferencia al honor, sin por ello claudicar ante el amor. No olvidemos, además, que esta obra se enmarca dentro de un contexto donde el honor era relevante en cuanto a aspectos de linaje.

Secundarios

- La venganza. Hernani (en realidad, el duque Juan de Aragón) desea vengar a su padre, quien fue proscrito y condenado a muerte por el padre del rey Carlos I. A su vez, también se ve un deseo de venganza por parte de don Ruy Gómez de Silva al pedir a Hernani que se mate, ya que no ha podido casarse con su sobrina, que era lo que deseaba.
- El linaje. Varios personajes, como Hernani y Ruy Gómez, no dudan incluso en ofrecer su vida a cambio de que su apellido no se vea mancillado. En el caso del rey, su misma posición lo hace, por ejemplo, desistir de luchar contra un supuesto bandido, pues prefiere morir antes de enfrentarse a alguien de tal condición.

- El sacrificio. Se relaciona básicamente con el amor, pero el más elevado es el de doña Sol, quien decide morir con el hombre que ama al saber que para él no hay otro camino.
- El interés. En especial político y donde destaca la participación del rey Carlos, quien al saber que es emperador ya no se deja llevar por sus sentimientos, sino que actúa con mayor criterio político.
- La muerte. Uno de los grandes temas literarios y que en esta obra romántica se manifiesta en el desenlace a través de un suicidio múltiple.

6.5.3. Personajes



Las acciones se desarrollan en la ciudad de Zaragoza.

6.5.4. Resumen

Por la noche en la casa del noble Ruy Gómez de Silva, su criada Josefa esperaba la llegada de Hernani, amante de doña Sol, sobrina de Ruy Gómez, cuando tocan a la puerta falsa y abre, pues cree que se trata de Hernani. Aparece un encapuchado –en realidad, el rey de España, Carlos I– que la amenaza y le pregunta a quién espera doña Sol. Y antes de que pueda darle una respuesta, tocan la puerta oficial y el rey se esconde. Entra doña Sol y luego hace su aparición Hernani. Se va el ama y los enamorados planifican escaparse, ya que ella no quería casarse con su tío. Hernani, por su parte, le habla sobre una venganza que tiene que llevar adelante. En ese momento, el Rey sale de su escondite y se enfrenta a Hernani. Mientras ambos combaten, entra el ama y anuncia la llegada del tío. Aparece Ruy Gómez de Silva y encuentra a su sobrina con dos hombres. El Rey se quita la capucha y todos lo reconocen. Hernani se sorprende. Entonces el Rey le manifiesta a Ruy Gómez que ha venido a buscarlo para que lo ayude en su proyecto de investirse como nuevo emperador de Alemania, ya que su abuelo ha muerto. Aparte de él, otros dos anhelan ese título: el duque de Sajonia y Francisco I de Francia. Ambos nobles se van para conversar, pero ya el Rey sabía que Hernani buscaría después a doña Sol para escapar; por ello pensaba llegar primero.

Antes de la cita, aparece el Rey con unos secuaces; luego sale doña Sol y ve desde su balcón a un hombre entre las sombras que le hace gestos. Ella cree que es Hernani y baja. Pero cuando

se le acerca, se percata de que es el Rey, quien le confiesa su amor. Ella quiere huir, pero él intenta forzarla, así que doña Sol lo amenaza con un puñal. Entonces Hernani hace su aparición, (sus hombres habían golpeado a los del Rey) y lo reta a duelo, pero don Carlos se niega, pues no puede rebajarse a pelear contra un bandido y que si quiere puede matarlo. Hernani lo presiona, pero es en vano; lo deja ir, pero antes el Rey le dice que ordenará su captura. En ese instante, doña Sol quiere fugar con su amado, pero él sabe que será muy peligroso para ella, así que la deja llorando, pues ya estaban cerca los hombres del Rey.

Pasado un tiempo, llega a la casa de don Ruy Gómez un forastero, quien es recibido como huésped, pero que en realidad era Hernani. Allí este se entera de que ya todo está preparado para la boda entre doña Sol y su tío. Ella lo reconoce y se sorprende. Intercambian frases hirientes, pero al final se dan cuenta de que más fuerte es su amor, así que se abrazan y besan. En eso llega Ruy Gómez y los encuentra in fraganti. Insulta a Hernani, pero de pronto dan golpes en la puerta: eran el Rey y sus hombres que sabían de la presencia del bandido en ese lugar. A pesar de todo, Ruy Gómez lo ha acogido como huésped, así que lo oculta. El Rey entra con sus soldados y exige a Ruy Gómez que entregue a Hernani. Este le dice que no puede entregar a un huésped. Entonces don Carlos amenaza con llevarse presa a su sobrina. Ruy Gómez duda, y es consciente de que no puede mancillar el honor de sus antepasados. El Rey se lleva a doña Sol y, ya solo, Ruy Gómez quiere batirse en duelo con Hernani. Este le dice que no puede enfrentase a quien le ha salvado la vida, y le plantea que ahora su vida le pertenece y puede disponer de ella cuando quiera. Le da un cuerno para que, cuando lo toque, le recuerde ello.

▸▸ *HERNANI*

(fragmento)

Hernani. Demonio terrible es el que me empuja, y la felicidad es el único prodigio que me puede realizar, porque la felicidad eres tú... y tú no eres para mí. Busca otro dueño.

Doña Sol. Me habéis desgarrado el corazón, me lo habéis destrozado. ¡Ah!, no me amáis ya.

Hernani. ¡Oh, mi corazón y mi alma son tuyos! Eres para mí el ardiente fuego de donde nace mi única felicidad, si huyo de él no me aborrezcas, vida mía.

Doña Sol. No puedo aborrecerte..., pero moriré.

Hernani. ¡Morir por quién, por mí! ¡Es posible que mueras por tan poco!

Doña Sol. Moriré (llorando, cae sentada en un sillón.)

Hernani. (Sentándose cerca de ella.) ¡También por mi culpa! ¿Quién me castigará, ya que tú siempre me perdonas? ¡Quién te dirá lo que sufro cuando una lágrima ahoga la llama de tus ojos, cuya luz es mi alegría! Pero... mis amigos han muerto, estoy loco y... perdóname. Quisiera saber amar y no sé; y, sin embargo, amo con un amor muy profundo. ¡No llores! Mejor muramos. Quisiera tener un mundo para postrarlo a tus pies. ¡Soy tan desgraciado!

Doña Sol. (Abrazándolo.) ¡Oh! No, tú eres mi león soberbio y generoso, te amo.

Hernani. El amor sería el bien supremo si pudiéramos morir de tanto amar.

Doña Sol. ¡Te amo! ¡Señor, os amo y os pertenezco![10]

En el mausoleo de Carlomagno, en Aquisgrán, se halla el rey Carlos y sus hombres para esperar la decisión final de los electores del imperio, así como desarticular a los conjurados contra él.

10 HUGO, Victor. *Hernani*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1985

Representación del drama francés *Hernani* cuyo desenlace es trágico.

Se esconde. Momentos después llegan los conjurados. Entre ellos están Hernani y Ruy Gómez. En eso salen los soldados del Rey y capturan a todos los conjurados. Ordena que maten a todos, pero de pronto suenan tres cañonazos. Eso indicaba que Carlos I había sido escogido nuevo emperador. Entonces cambia de plan: decide ya no matarlos, para que así otros no tomen represalias. Perdona a los plebeyos y solo ordena arrestar a los nobles. Hernani, que estaba entre los primeros, toma la palabra y dice que él debe ir arrestado. Es ahí cuando conocemos su verdadera identidad: en realidad era el duque Juan de Aragón, a cuyo padre se le había proscrito y asesinado por decisión del padre del nuevo emperador. Entonces se da un giro inesperado: Carlos decide restituirle sus títulos, además de entregarle a doña Sol en calidad de esposa. Hernani no esperaba esto. Ruy Gómez se opone, pues también estaba enamorado de su sobrina, pero la decisión del nuevo emperador es irrevocable.

A la boda de Hernani y doña Sol asisten muchos invitados. Todos están muy contentos, salvo un ser enigmático que se paseaba por todos lados y que estaba totalmente vestido de negro. Algunos invitados lo tildaron de "la sombra". Pero, en general, todo era alegría; una vez terminada la fiesta, los invitados se retiran. Quedan solos los nuevos esposos, para disfrutar de su noche de bodas, cuando de repente Hernani escucha un ruido que reconoce, y se estremece. Envía a buscar algo a doña Sol y se queda solo. Aparece "la sombra", que no era otro que Ruy Gómez de Silva, dispuesto a pedir la vida de Hernani, la cual este había prometido. Hernani no acepta, pero Ruy Gómez le recuerda que juró por el nombre de su padre, y que de no cumplir su palabra, el honor de su familia quedaría mancillado. Llega doña Sol y comprende las intenciones de su tío, así que le suplica a Hernani que desista: Ruy Gómez había traído un frasco con veneno y ya Hernani lo tenía en la mano. Este le dice a su amada que no puede hacer otra cosa, y ella, al darse cuenta de que todo estaba decidido, también toma su propia decisión: le arrebata el frasco de veneno e ingiere la mitad. Hernani y Ruy Gómez están absortos. Hernani ya no tiene ninguna duda: toma el veneno restante, besa a doña Sol, se abrazan y mueren juntos. Esta situación deja tan estupefacto a Ruy Gómez, que saca una daga y se mata.

6.6. *LOS MISERABLES*

Esta novela la escribió Víctor Hugo en los años en que estuvo exiliado –en la década de los cincuenta– y se publicó en 1862. Es la más extensa de sus novelas, así como su proyecto más ambicioso. Igualmente, fue la que causó mayor polémica, pues rápidamente salieron críticos a fustigar los alcances subversivos que tiene esta novela. Tuvo un éxito rotundo, no solo llegó su nombre a todo el continente europeo, sino también a América y otras latitudes del mundo. *Los miserables* es considerada como el paradigma de novela social, todavía dentro de la estética del Romanticismo, pero que ya evidencia ciertos elementos que van a prefigurar el Realismo de la época.

6.6.1. Características formales

- Género: narrativo.
- Especie: novela.
- Estructura: la obra está dividida en cinco partes:
  - *Fantine* (dividida en ocho libros)
  - *Cosette* (dividida en ocho libros)
  - *Marius* (dividida en ocho libros)
  - *El idilio de la calle Plumet y la epopeya de la calle Saint-Denis* (dividida en catorce libros)
  - *Jean Valjean* (dividida en nueve libros)
- El narrador es omnisciente, por ello predomina la narración en tercera persona. Además, debemos decir que este narrador de Víctor Hugo es uno de los más "omniscientes" y omnipresentes, en el sentido de que maneja a su antojo la narración, corta o extiende –sobre todo lo último–, y establece reflexiones, juicios, digresiones, etc.
- En general, predomina la linealidad en la narración, aunque en muchos pasajes de la obra se trae del pasado hechos o sucesos (sobre todo históricos) a manera de recuerdos o reminiscencias.

Cosette llegó a manos de los Thénardier, quienes la trataban peor que a una sirvienta. Jean Valjean la rescataría.

- El estilo es solemne; además, lo idílico se combina con lo épico en diferentes pasajes de la obra.
- Hay un predominio del tono realista, sin que por ello afirmemos que esta obra pertenece a la estética del Realismo (como en Balzac o Flaubert, por ejemplo), ya que la representación de sucesos y personajes no busca la objetividad, sino una visión moralizadora basada en lo dramático y sentimental de las historias.
- A la línea argumental básica (la vida de Jean Valjean) se le van uniendo diversidad de historias que se entrelazan, las cuales enriquecen y complejizan la trama. Es tal la versatilidad de Hugo, que ha podido alargar un texto hasta una extensión que supera las mil doscientas páginas. Aunque también se le ha criticado que, así como hay pasajes bien logrados, también hay diversidad de ripios que pudieron haber sido pulidos o eliminados, tales como adjetivaciones, descripciones y acciones que terminan por abultar el texto, pero nada nuevo añaden al mismo.

- Los personajes son estereotipados, salvo Marius, que muestra ciertas contradicciones que, por ende, lo hacen más humano; los demás personajes cumplen una función específica y un tanto artificiosa. Así, hay personajes que destacan nítidamente por su bondad (Myriel), su sacrificio (Valjean, Fantine, Cosette), su actitud obsesiva (Javert), su carácter mísero (los Thénardier), entre otros.
- Se mezcla la ficción con hechos históricos, ya que se retratan hechos fundamentales de la historia de Francia, que se combinan con sucesos imaginarios. Entre los primeros, tenemos, por ejemplo, la etapa del Imperio napoleónico, la batalla de Waterloo, la Restauración monárquica y su caída.

6.6.2. Temas

Principal

Debido a su extensión y a la cantidad de información que nos llega al leer esta obra, no es muy fácil establecer un solo tema central, el cual es **la conversión sufrida por un personaje en su proceso de resentimiento a identificación con la sociedad.** Estamos aludiendo a Jean Valjean, el héroe central de *Los miserables*, y a cómo lo que le acontece en su vida (y la obra abarca hasta su muerte) le permite cambiar esa visión negativa que tenía, para finalmente llegar al amor y la compasión.

Secundarios

- La injusticia social. Jean Valjean, entre muchos personajes, siente en carne propia la persecución de una sociedad que se ensaña con los más débiles o, siguiendo la propuesta de la obra, los "miserables".
- La caridad cristiana. Encarnada por el obispo Myriel y transmitida a Jean Valjean. Esto se asocia con la perspectiva religiosa y moral del autor.
- La obsesión con la ley. Aquí destaca el inspector Javert, quien asume la ley en forma rigurosa y por eso persigue a Jean Valjean sin importarle los sentimientos humanos. Por eso, cuando al final de la obra esta visión entra en contradicción para él, como toda actitud radical que tomaba, decide ya no poder vivir así y se suicida.
- La relevancia de la historia. La novela abarca grandes hechos de la historia de Francia, posee elementos épicos, donde los personajes son muchas veces héroes anónimos de sucesos que, desde una perspectiva hiperbólica, cambiaron el devenir de la humanidad.
- El sacrificio. Es un tema clave para entender la obra y que parte de una concepción cristiana. Así, personajes como Jean Valjean, Fantine o Gavroche, muestran su sacrificio para con la patria, la libertad o el ser querido.
- El amor. Lo encontramos en la historia de Marius y Cosette, que se confronta con los avatares que suceden a lo largo de la narración. Al final, tenemos un desenlace feliz con la unión de los amantes y la venia del casi "santificado" Jean Valjean.

6.6.3. Personajes

PRINCIPAL	SECUNDARIOS
• Jean Valjean	• El obispo Miryel (Monsieur "Bienvenu") • Fantine (madre de Cossete) • Cosette • La familia Thénardier • El inspector Javert (persigue a Valjean) • Marius (joven que se enamora de Cosette) • Enjolras (amigo de Marius y líder del grupo rebelde ABC)

6.6.4. Resumen

La obra empieza con el monseñor Myriel, obispo de Digne, quien con sus acciones altruistas y generosas se ganó el cariño y respeto de su gente y alrededores. Myriel vivía con su hermana, la señorita Baptistine, y una criada de la misma edad que ella, la señora Magloire. Este obispo, conocido como Monsieur Bienvenu ("señor bienvenido"), realizaba todo tipo de hechos: cambió el obispado por el hospital, pues el primero era más grande; repartió el dinero correspondiente a su cargo entre los pobres; incluso entró en contacto con gente que no era bien vista por el pueblo, como el ladrón Cravatte y el convencional G., uno de los que había firmado la sentencia de muerte del rey durante la Revolución francesa. Su único lujo eran dos candelabros y seis cubiertos de plata, y su mayor logro fue convertir en un hombre de bien a Jean Valjean: un sufrido hombre que fue sentenciado a cinco años de cárcel por robar pan para darles de comer a sus hermanitos. Pero debido a que intentó escaparse cuatro veces, le aumentaron la pena a diecinueve años.

Cuando Jean Valjean dejó la prisión, se dirigió a Pontarlier. Al llegar a Digne, buscó un poco de comida y un lugar donde quedarse. Nadie le dio nada, pues donde llegaba debía mostrar un papel amarillo que señalaba su condición de ex presidiario y hombre peligroso. Una señora le dijo que toque una puerta, y fue recibido por el obispo Myriel. Él le dio alojamiento y comida, así como trato humano. Valjean no podía creerlo, sin embargo, por la noche, se robó los cubiertos de plata y escapó, pero por la mañana fue traído por unos gendarmes. Al enterarse el obispo, le preguntó por qué no se había llevado también los candelabros que le había obsequiado. Valjean fue liberado; no entendía qué pasaba, pero el obispo Bienvenu le dijo que a cambio de eso, él estaba comprando su alma. Este hecho definió la vida de Jean Valjean, quien aborrecía la sociedad que solo lo había martirizado; en ese momento, se dio cuenta de que sí podía haber bondad en el mundo.

En París, cuatro estudiantes se relacionan con cuatro muchachas de no muy buena reputación; la menor de ellas, y que aún guardaba cierta inocencia, llamada Fantine, se enamora de uno de los estudiantes. Sin embargo, pronto los jóvenes las abandonan y continúan su camino. Fantine queda embarazada y tiene una pequeña niña llamada Cosette, a la cual deja al cuidado de los Thénardier, que eran un matrimonio inescrupuloso. Ellos le cobraban mensualmente, pero con el paso del tiempo subían la tarifa, a pesar de que trataban a la niña como a una esclava.

Jean Valjean es el protagonista de la novela Los miserables. Aquí se aprecia junto a Fantine.

Fantine se fue a trabajar a Montreuil-sur-Mer, adonde llegó también monsieur Madeleine, quien en realidad era Jean Valjean regenerado. Él se había dedicado al comercio de azabaches y abalorios con mucho éxito; además era altruista, pues apoyaba a los pobres, y daba trabajo a todos los hombres y mujeres. Pronto se convirtió en alcalde del pueblo. Tiempo después llegó el inspector de policía, Javert, quien observó cómo el señor Madeleine salvaba a Fauchelevent, un pobre viejo que quedó atrapado debajo de una carreta. Javert recordó que únicamente había visto a un hombre hacer tal proeza: al ex presidiario Jean Valjean, así empezó a sospechar del alcalde.

A Fantine, por su parte, le iba bien trabajando en la fábrica del señor Madeleine, y con lo que ganaba les pagaba a los Thénardier. Pero pronto su jefe se enteraría de que tenía una hija, así que, sin conocimiento del alcalde, la despidió. Ella buscó desesperadamente dinero para enviárselo a los Thénardier, quienes le escribían cartas diciéndole que su hija estaba enferma y que necesitaban dinero, pero todo era mentira. Fantine llegó a vender sus cabellos rubios, sus dientes, y finalmente, a prostituirse. Un día, cuando fue molestada por un tipo en la calle, ella lo insultó y fue llevada a la policía. Javert le dijo que pasaría seis meses en la cárcel y Fantine suplicó. Luego llegó el señor Madeleine y ella, al reconocerlo, le escupió en la cara. Él, sin embargo, ordenó que la liberaran. Javert no comprendía nada. Fantine se desmayó y Madeleine mandó que la llevaran a la enfermería de su casa. Ella sufría de tuberculosis. El alcalde mandó traer a su hija, pero los Thénardier no la soltaron, pues al recibir el dinero que les envió, se dieron cuenta de que podían medir más.

Un día Javert le dice a monsieur Madeleine que tenía sospechas de que él era el ex presidiario Jean Valjean, y que por eso lo había acusado. Pero que habían capturado a uno que se hacía llamar Champmathieu y que había sido reconocido como Jean Valjean (lo cual era un error). Madeleine se inquietó y no dejó de pensar en que este hombre tendría que pagar por él. Fue al juicio y, cuando todo acusaba al desgraciado hombre, Madeleine reveló su identidad. Él era Jean Valjean. Nadie lo creía. Él retornó a su casa para esperar su encarcelamiento, lo cual sucedió días después. Fue Javert quien lo buscó, mientras Fantine moría al ver que su hija no estaba presente.

En el navío Orión enviaron a Jean Valjean como galeote, de quien se pensaba había muerto, pero que, al verse libre, fue a buscar a la pequeña Cosette a Montfermeil. La encontró cargando agua, ya muy tarde. La ayudó y llegaron a la casa de los Thénardier. Se quedó, ya que tenían una posada. Allí observó la vida miserable que le hacían pasar a la niña, así que por la mañana dio dinero a los esposos y se la llevó. Llegaron a París y recibieron posada en la casa Gorbeau.

Una noche, sin embargo, hacía mucho frío, así que Valjean fue a buscar cobertizos para Cosette, pero cuando retornó, la pequeña estaba como muerta. Desesperado, la tomó en brazos y salió con ella a buscar ayuda. Llegó hasta el convento de Petit-Picpus, y en la entrada fue reconocido por Fauchelevent –aquel viejo a quien salvó la vida–. Él los acogió en una habitación apartada del convento, y Cosette pudo recuperarse.

Javert, no estaba convencido de la muerte de Valjean, así que aún seguía buscándolo por París. Él había estado incluso en la casa Gorbeau durante la estadía de Valjean allí, pero este luego se fue. Gracias a Fauchelevent, ambos fueron admitidos en el convento: Cosette como alumna del internado y Valjean, que se hizo pasar por hermano del anciano, como jardinero.

Pasan los años y aparece un joven llamado Marius, estudiante de ideas revolucionarias que formaba parte del grupo clandestino ABC, comandado por otro joven rebelde llamado Enjolras. Marius había conocido a una chica que era llamada por los Thénardier Alondra, de la que se enamora. Ella no era otra que Cosette. Sin embargo, Éponine, una de las hijas de los Thénardier, se enamora de Marius, lo cual es paradójico porque él le pidió a ella que le presente a Cosette.

Cossette y Jean Valjean habían dejado el convento de Petit-Picpus, y ahora vivían en una casa en la calle Plumet. Fauchelevent había muerto y ella se había convertido en una joven encantadora. Valjean la quería como a una hija, y ella, como a un padre. Ambos eran felices hasta que algo trastocó sus vidas: Cosette y Marius se enamoraron. Empezaron a verse a escondidas, y cuando Valjean comenzó a sospechar, decidió llevársela a Inglaterra. Marius, por su parte, pidió a su tío Guillenormand que consintiera la boda, pero este insultó a la chica y Marius se fue.

En esos días, París andaba revuelta, pues la crisis comenzó a movilizar a la población, y fue así como comenzaron a construirse las primeras barricadas de los rebeldes. Pronto empezó el caos y las revueltas, y Marius fue partícipe de los mismos. La ciudad era un caos: gendarmes contra insurgentes, muerte y gritos por todos lados.

Los amigos de ABC estaban atrincherados en la barricada de Saint-Denis. En eso capturaron a Javert, lo amarraron y condenaron a muerte. Luego apareció Jean Valjean, que había ido a buscar a Marius. Se unió a los insurgentes, y al ver a Javert atado, pidió ser quien le dé el tiro de gracia. Se lo llevó a un descampado y lo dejó libre. Javert, incrédulo, se marchó. Luego Marius fue herido; todos caían a los alrededores. Valjean lo cargó y lo condujo por las cloacas para no ser vistos. De pronto se encontraron con Javert, y cuando Valjean temía lo peor, aquel los acompañó hasta la casa de Marius, y luego a la de Jean Valjean, quien esperaba resignado su retorno a la cárcel. Sin embargo, cuando bajó, Javert ya no estaba. Por primera vez para el inspector, su forma de ver las cosas había entrado en conflicto: había dejado libre a Jean Valjean, ya que él salvó su vida, y eso era ir en contra de la ley. No pudo ser consecuente con ello, así que se suicidó tirándose a las aguas del Sena.

Marius se recuperó, se reconcilió con su familia y se casó con Cosette. Marius siempre pensó que Jean Valjean tenía unos sentimientos inadecuados para con Cosette, así que se alejó de él. Sin embargo, con el paso de los días y con una conversación con Thénardier, se dio cuenta de todo: Jean Valjean era un hombre de gran corazón y lo había salvado. Lo buscaron, lo encontraron enfermo en su casa y tras la conciliación, Jean Valjean falleció en paz.

LOS MISERABLES

(fragmento)

- Inspector Javert –dijo Jean Valjean–, concededme aun una cosa.

- ¿Cuál? –preguntó rudamente Javert.

- Dejadme entrar un instante en mi casa. Luego haréis de mí lo que queráis.

Javert permaneció algunos minutos en silencio, con la barbilla hundida en el cuello de la levita; luego corrió el cristal de delante y dijo: Cochero, Calle de L'Homme-Armé, número siete.

Conmoción de lo absoluto

No despegaron los labios en todo el trayecto. ¿Qué quería Jean Valjean? Acabar lo que había empezado; advertir a Cosette, decirle dónde estaba Marius, darle tal vez alguna otra indicación útil, tomar, si podía, ciertas disposiciones supremas. En cuanto a sí mismo, en cuanto a lo que le concernía personalmente, era asunto concluido; habíale cogido Javert, y no se resistía; otro cualquiera, en semejante situación, habría dejado tal vez vagamente en la cuerda de Thénardier y en los barrotes del primer calabozo donde entrase; pero desde lo sucedido con el obispo había en Jean Valjean, ante cualquier atentado, aun contra sí mismo, bueno es repetirlo, una profunda vacilación religiosa.

El suicidio, esa misteriosa violencia que puede contener, hasta cierto punto, la muerte del alma, era imposible en Jean Valjean.

A la entrada de la calle del Homme-Armé, el coche se detuvo, pues la calzada era demasiado estrecha para que los coches pudiesen penetrar en ella. Javert y Jean Valjean descendieron.

El cochero le dijo humildemente al "señor inspector" que el terciopelo de Utrecht de su coche estaba manchado por la sangre del hombre asesinado y por el barro del asesino. Por lo tanto, añadió, se le debía una indemnización. Al mismo tiempo, sacando un cuaderno de su bolsillo, rogó al señor inspector que tuviera la bondad de escribirle en él un breve atestado.

Javert rechazó el cuaderno que le alargaba el cochero, y le dijo:

- ¿Cuánto te debo, contando el tiempo de parada y la carrera?

- Han sido siete horas y cuarto, y el terciopelo estaba nuevo. Ochenta francos, señor inspector.

Javert sacó del bolsillo cuatro napoleones y despidió al cochero.

Jean Valjean pensó que la intención de Javert era llevarle andando al cuerpo de guardia de los Blancs-Manteaux, o al de los Archives, que estaban cerca.

Entraron en la calle. Como de costumbre, estaba desierta. Javert seguía a Jean Valjean. Llegaron al número siete. Jean Valjean llamó. La puerta se abrió.

- Está bien –dijo Javert–; subid. –Y añadió con una extraña expresión, y como si le costase esfuerzo hablar así–: os espero aquí.[11]

11 HUGO, Victor. *Los miserables*. Barcelona: Mediasat Group, 2000, T. II, pp. 407-409.

7› El Romanticismo en Italia

En este país, el Romanticismo se dividió entre un contenido de carácter nacionalista y la temática amorosa. Algunos escritores que destacan son Giovanni Berchet, Ugo Foscolo, Alessandro Manzoni y Giacomo Leopardi.

7.1. ALESSANDRO MANZONI (1785-1873)

Manzoni, poeta, dramaturgo y novelista, es quien inició oficialmente el Romanticismo en Italia. Educado en Inglaterra, conoció luego Francia y estuvo influido por las ideas iluministas. Sin embargo, su posterior contacto con el Romanticismo alemán y francés –sobre todo por los aportes de Madame de Staël– permitió que abandone la estética clásica y se vuelva decididamente romántico. Es autor de dramas como *Adelchi* (1822) y *El conde Carmagnola* (1819), pero su gran obra es *Los novios* (1823), la cual tuvo una publicación embrionaria con el título de *Fermo y Lucía*. *Los novios* es una novela de carácter histórico y representa la vida en Milán bajo la dominación española, durante el siglo XVII. Es la historia de dos jóvenes enamorados que viven en la campiña lombarda y que buscan defender su amor frente a los intereses de un poderoso señor feudal. Su aparición fue polémica, pues tuvo muchos detractores, pero también defensores, entre ellos el mismo Goethe.

7.2. GIACOMO LEOPARDI (1798-1837)

Fue conde, nació jorobado y creció dentro de una familia aristocrática, llena de prejuicios. Se dedicó en cuerpo y en alma al estudio, a los clásicos y modernos, y llegó a aprender siete lenguas. Sus primeros poemas fueron de estilo clásico, el cual abandonó para desarrollar luego una poesía más íntima, acorde con su visión nostálgica y pesimista del mundo. Admirador de Dante, su pensamiento estuvo muy cercano a la filosofía idealista alemana y, en especial, a Hölderlin. Su obra poética más importante son sus *Cantos* (1824-1835), de estilo pulcro y mesurado, y de contenido reflexivo, profundo y desconsolado. Su pensamiento filosófico lo plasmó en sus *Opúsculos morales* (1827), donde nos muestra cierto espíritu pesimista, así como una inclinación a lo que está más allá de la realidad tangencial.

8› El Romanticismo en Rusia

El autor que prácticamente inició y culminó el movimiento romántico, y planteó las bases para la aparición del Realismo, fue **Alexander Pushkin** (1799-1837). Perteneciente a una familia aristocrática, Pushkin tuvo una educación esmerada y desde muy joven sobresalió en la literatura. Escribió poesía, teatro y narrativa. Estuvo influido por Lord Byron y fue amigo de Nicolás Gogol. Tuvo muchos problemas políticos por el carácter rebelde e iconoclasta de sus obras. Fue muchas veces castigado por el zar Alejandro I, pero luego Nicolás I se hizo cargo de él. En 1823 comienza a escribir su obra cumbre, la novela en verso *Yevgeni Onegin* (1823-1830). Uno de sus libros más conocidos es la novela en prosa *La hija del capitán* (1836), donde describe en forma dramática un motín campesino. Fue un autor prolífico, y tuvo la admiración de escritores como Dostoievski y Tolstoi.

9› El Romanticismo en Estados Unidos

En la primera mitad del siglo XIX, Estados Unidos iniciaba su construcción. Luego de la independencia, se buscó establecer una identidad nacional, basada en las ideas del puritanismo protestante. Había un enorme terreno por conquistar, y fue así como los hombres de su tiempo empezaron a tratar de dominar este agreste territorio. La "fiebre del oro" en el Lejano Oeste y el paulatino fortalecimiento de una sociedad capitalista hicieron que este país se convierta en una suma de oportunidades. Y la literatura de ese tiempo representó todo ello, por eso encontramos obras donde los temas están relacionados a la pradera, la vida dura de ese entonces y la conquista de la tierra. Pero también se desarrolló una literatura fantástica, a partir de las leyendas y supersticiones que pervivían en el imaginario colectivo de la población. Sin olvidar, por cierto, la decidida influencia de la literatura inglesa, de la cual se había independizado política pero no culturalmente.

Una obra destacada de esta etapa es *La cabaña del tío Tom*, de **Harriet Beecher-Stowe** (1812-1896), documento social que presenta el drama de la esclavitud. Por un camino que nos conduce más bien hacia un pasado colonial nos encontramos con *La letra escarlata*, de **Nathaniel Hawthorne** (1804-1864), y *Hyawatha*, de **Henry Longfellow** (1807-1882), poeta sentimental, de expresión sencilla, muy celebrado en su tiempo.

El Romanticismo estadounidense tuvo luego otros nombres ilustres, entre los que se destacan **Washington Irving** (1783-1859), **Thomas Mayne Reid** (1818-1883), **James Fenimore Cooper** (1789-1851), **Luisa May Alcott** (1832-1888). Irving, en sus *Cuentos de la Alhambra* (1832) y *Crónica de la Conquista de Granada* (1829), rinde tributo a lo español, considerado universalmente como tema romántico por su exotismo. Cooper, que residía en París hacia 1830, recibió el influjo natural de los franceses, de Walter Scott y de Byron. Su novela *El último mohicano* (1826), que trata sobre la vida de los indios del norte, es muy popular entre el público de habla hispana. Pero, sin duda, el maestro del Romanticismo estadounidense tiene nombre y apellido propios: Edgar Allan Poe.

9.1. EDGAR ALLAN POE

9.1.1. Vida

Nació el Boston, el 19 de enero de 1809. Sus padres fueron actores que viajaban con una compañía teatral a distintos estados de EE.UU. Su madre, Elizabeth Arnold Poe, descendía de ingleses; su padre, David Poe, era norteamericano, de ascendencia irlandesa. Al poco tiempo de su nacimiento, el padre los abandonó y luego la madre murió de tuberculosis. El pequeño Edgar fue acogido por Francis y John Allan; su nuevo protector fue un comerciante escocés, de quien recibe su primer apellido a pesar de no haber sido adoptado oficialmente. Sus primeras lecturas se harían en las oficinas de su nuevo protector: Johnson, Pope, Wordsworth, novelas góticas y cuentos de terror, entre otros.

Edgar Allan Poe es el maestro de la literatura de terror y suspenso.

En 1815 viajó junto a sus nuevos padres a Inglaterra y Escocia. Vivió primero un tiempo en Escocia, y luego en Londres. Esta experiencia sería decisiva. La familia volvió a Estados Unidos, en 1820. Edgar inició en esta época la tarea de escribir sus primeros versos.

Una primera influencia importante es la de Byron . En 1825 su padre heredó una gran fortuna, pero la relación se tornó tensa y, ante los primeros síntomas de rebeldía, Edgar fue enviado a la Universidad de Virginia al año siguiente. En el tiempo que permaneció ahí, Edgar mostró una asombrosa inteligencia que generó la admiración de profesores y condiscípulos, pero también se aficiona a las apuestas y al alcohol. Muy pronto abandonó la universidad, lo que generó la ira del padre. Poe decidió irse a Boston y allí, en 1827, publica *Tamerlán y otros poemas*. Debido a la miseria en que se hallaba, se enganchó como soldado raso, y llegó a ser sargento mayor de artillería. Poe volvió a Virginia al día siguiente de la muerte de su madre, el 28 de febrero de 1829. Su padre, conmovido, decidió perdonarlo y ayudarlo, pero le pidió que ingrese a la academia militar de West Point. Antes de ir a la academia, estuvo un tiempo en Baltimore, en la casa de una tía viuda y otros familiares de su madre biológica. Ahí conoció a su futura esposa. En 1830, se inscribió en West Point, pero luego la abandonó y rompió definitivamente los lazos con su padre. Un año después, se trasladó a Nueva York. Pasaría unos primeros años muy duros, pero ya su convicción como escritor estaba totalmente sellada. En 1833 ganó un primer concurso de cuentos del *Baltimore Saturday Visiter* con "Manuscrito hallado en una botella". Un año después, John Allan murió y dejó a Edgar sin herencia. De regreso a Baltimore, se casó con su prima Virginia Clemm, menor que él por doce años. Publicó algunos textos en el *Southern Literary Messenger*. En 1838 aparecería, a manera de folletín, *La narración de Arthur Gordon Pym*, y en 1839 aparece un volumen titulado *Cuentos de lo grotesco y lo arabesco*, que reunía lo publicado. Para ese entonces, Poe era ya un bebedor profuso y consumidor de opio.

En 1843 ganó un nuevo concurso con un cuento que llegaría a ser el más famoso, "El escarabajo de oro", donde mezcla el poder analítico con la aventura y el misterio. Sus lectores leían estremecidos sus historias cargadas de terror y suspenso. En 1845 aparece "El cuervo", poema que lo catapultó como un notable escritor; sin embargo, la vida del poeta seguía siendo un caos. Su esposa murió en 1847, luego de una larga y penosa enfermedad. Poe le dedicó el poema "Anabel Lee".

Poe siguió llevando una vida tortuosa, febril y caótica, hasta que, finalmente, murió el 7 de octubre de 1849, después de un profundo ataque de delirium trémens y de haber pasado algunos días en el hospital.

9.1.2. Características de su obra

La obra de Allan Poe ha tenido influencias diversas, y a la vez se ha abierto a una diversidad de matices que han calado profundamente en diferentes vertientes de la literatura contemporánea.

- **Cultivó diversos géneros.** Si bien es cierto que destacó en el cuento, Poe también escribió poesía, ensayo y novela. En todos ellos demostró su genialidad.
- **Fue decisiva la influencia romántica europea (anglosajona y germana).** La novela gótica, los lakistas, Hoffman, entre otros, cimentaron en la obra de Allan Poe características como la poderosa imaginación, el empleo de la fantasía y el recurso del misterio y lo aterrador, entre otras.

- **Poder analítico y gran imaginación**. En la manera como Poe componía sus obras se buscaba una precisión casi *matemática*. Un ejemplo de ello es la simetría de "El cuervo", explicada con genialidad en su ensayo "Filosofía de la composición". Su poder analítico se muestra en obras lúcidas como "El escarabajo de oro" o sus cuentos detectivescos. Este profundo arte de razonar se combina con su profusa imaginación: la creación de historias inverosímiles, misteriosas y que escapan totalmente de la realidad, pero que en Poe persiguen una explicación racional.
- **Elementos fantásticos y misteriosos**. Ya se mencionó que Poe indaga en la fantasía e imaginación, muy de moda en la época y con una clara intención catártica, pero a la vez distractora en el lector.
- **Uso del terror y del suspenso**. Sus historias causan misterio y espasmo: muertos, asesinatos, hechos sobrenaturales, violencia, recorren sus cuentos de manera escalofriante. El suspenso que les imprime –no olvidemos que el desenlace debía causar sorpresa en el lector– acrecienta esta sensación.
- **Iniciador del cuento moderno**. Es Poe quien da forma definitiva a esta especie narrativa. A partir de su poética, el cuento debe presentar las siguientes características:
  - Brevedad y precisión ("la historia debe ser leída de una sola sentada").
  - Dar mayor importancia al argumento que a lo descriptivo.
  - Los personajes no mostrarán cambios radicales a través de la historia.
  - Desenlace sorpresivo: el final debe producir incertidumbre en el lector para así conseguir el llamado "remate" o crecimiento de lo climático hasta la consecución de lo inesperado. Un buen cuento debe impactar y sobrecoger a su lector.
- **Tendencia idealista y reflexiva**. Ya mencionamos que su obra tiende a lo fantástico. Además, en sus historias reflexiona acerca de ideas cercanas a la muerte, lo sobrenatural, la degradación humana, el pecado, el bien y el mal.
- **Escenarios urbanos**. Aunque también encontramos algunas historias ambientadas en el campo, predomina la ciudad como ámbito de sus historias; el escenario es la noche.
- **Lenguaje refinado y cuidadoso**. Poe "limaba" sus palabras de una manera obsesiva. Su lenguaje es pulido y utiliza diversos cultismos.
- **Personajes atormentados**. Poe desciende a lo "degradado" del ser humano, que él conoció de manera directa: locos, alcohólicos, suicidas, asesinos, etc., recorren sus alucinantes historias.
- **Escenas sangrientas y violentas**. No olvidemos que lo que la obra busca es sobrecoger y aterrorizar al lector, producir en él miedo y pavor.
- **Temas escabrosos**: la muerte, la locura, el asesinato, lo fantasmal, el crimen, entre otros.
- **Precursor de la novela policial**. Poe no escribió novelas de este tipo, pero sí inicia la tendencia en el cuento (creador del cuento policial) y es así como en sus relatos "La carta robada", "Los crímenes de la calle Morgue" y "El misterio de Marie Roget", aparece Auguste Dupin, personaje francés que asombra con su gran poder analítico y que prefigura al detective privado que luego cobraría importancia en la literatura. Dupin es "padre" de Sherlock Holmes, Jean Lupine, Marlowe, y de tendencias como la novelística policial, la novela negra y otras.

9.1.3. Obras

Poesía

Su poema más famoso es "El cuervo". Esta obra, creada con una precisión matemática, es una de las pruebas más altas de síntesis entre análisis e imaginación.

El poema es una larga reflexión en torno al amor y a la muerte, del que destacan su lenguaje estilizado, su musicalidad y su atmósfera sobrenatural. Tiene tonalidad narrativo-reflexiva, pues refiere la historia de un individuo agobiado por la melancolía. El escenario es la noche: desde su habitación, este personaje recuerda a su amada Leonor y describe su belleza, que ha sido inmortalizada en la mente (no olvidemos que para Poe, la mujer más hermosa debía estar "pálida y muerta").

Luego un cuervo entra por su ventana y, desde allí, resume la intencionalidad del ser humano frente a la muerte en su magistral "nevermore, nevermore" ("nunca más, nunca, más").

Otros poemas:

- "Anabel Lee"
- "Las campanas"

Ensayo

- "Filosofía de la composición" (justificación de "El cuervo")
- "Eureka"

Novela

- *La narración de Arthur Gordon Pym*

"EL CUERVO"

(fragmento)

[...]
Me estremeció el crujir de las cortinas
de púrpura y de seda, y un espanto
jamás sentido paralizó de pronto
mi corazón. Y yo me repetía:
"Algún tardío visitante ruega
la entrada, en la puerta de mi estancia
en mi puerta golpea un visitante:
es esto y nada más".
[...]
Abrí el postigo, y con un gentil revuelo,
entró entonces un cuervo majestuoso,
como en los santos días del pasado.
No me hizo reverencia, ni siquiera
un minuto vaciló, con prestancia
de dama o de varón noble, se posó
en el dintel, sobre un busto de Palas...
Allí quedó posado, y nada más.
[...]
El cuervo, inmóvil, sigue aún posado
sobre el pálido busto de Atenea,
encima de la puerta de mi estancia;
sus ojos son de un demonio que sueña.
La luz sobre él mi lámpara derrama
proyectando su sombra por el suelo.
Y mi alma fuera de esa flotante sombra
¡nunca más se alzará!
[...][12]

Cuento

En esta especie alcanza una notable maestría. Revisaremos brevemente algunos de los más importantes:

12. ALLAN POE, Edgar. *Cuentos, ensayo, poemas*. Lima: Editorial Universo S.A., 1970.

9.1.4. "El pozo y el péndulo"

El protagonista de la historia es un tipo procesado y condenado por la Inquisición en la ciudad española de Toledo, quien se encuentra encerrado en una lóbrega y oscura celda. Debido a su situación y estado físico, confunde imágenes atroces con momentos de sopor delirante. Trajo a su mente la imagen angustiosa de la condena y de sus jueces. En eso, comenzó a recorrer el oscuro calabozo, se enredó con su sayo destrozado y cayó de bruces. Sin embargo, eso lo salvaría de una muerte segura, pues a solo un paso se encontraba un pozo circular de profundidad desconocida. Se alejó de allí y estuvo despierto durante horas. Luego volvió a dormirse.

Al despertar, se vio amarrado a una especie de bastidor de madera, atados el tronco y los miembros, a excepción de la cabeza y el brazo derecho, el cual difícilmente alcanzaba los alimentos dejados allí. En eso, observó que un enorme y filudo péndulo oscilaba lentamente hacia él. Era –pensaba– el castigo por haber escapado del terrible pozo, destino que quizá se le había asignado.

Después de que el personaje realizara un análisis tortuoso de su estado, untó las cuerdas que lo ataban con la carne destinada para él; a continuación quedó totalmente inmovilizado, mientras las ratas, atraídas por el olor, invadían su cuerpo y mordían las cuerdas. El péndulo se encontraba ya muy cerca. Al sentirse libre, saltó terriblemente. Pero en eso, de forma inesperada, las paredes de la celda comenzaron a moverse y a arrinconarlo hacia el pozo. Ahora sí presentía que su muerte era segura...; sin embargo, de pronto todo se detuvo. El motivo: el ejército francés había entrado en Toledo. La Inquisición estaba ahora en manos enemigas.

9.1.5. "El retrato oval"

Durante una noche, un noble y su criado ingresan a un castillo abandonado para refugiarse. El noble inicia una descripción minuciosa del castillo, marcado por un profundo estilo gótico, y se interesa sobre todo en las llamativas pinturas colgadas en las paredes. Su estado delicado lo obliga a instalarse en una habitación, mientras se entretiene leyendo minuciosamente un libro que describe los cuadros vistos. En eso, debido al cambio de posición del candelabro y a una nueva iluminación de la habitación, el personaje descubre el retrato de una mujer muy joven en un marco oval refinado. Hubo algo que le llamó poderosamente la atención, y era que en el cuadro residía una absoluta *posibilidad de vida* en la expresión de la joven. Impresionado con lo que veía, rápidamente buscó en el libro la descripción del retrato oval, y descubrió el enigma: aquella mujer fue pintada por su esposo, apasionado artista que, durante horas y horas de obsesivo trabajo, tenía el deseo de que su obra llegase a la *perfección*, sin observar el paulatino decaimiento de su esposa. Y, cuando el cuadro estaba casi listo, al colocar la pincelada final y observar extasiado que el cuadro era como *la vida misma*, sucedió lo inesperado: al volver la mirada a su amada, ella se había desplomado. Estaba muerta.

9.1.6. "La caída de la casa Usher"

El joven protagonista había cruzado a caballo una lúgubre región para llegar, por la noche, a la casa Usher. En esa casa, proyectaba pasar algunas semanas, pues su propietario, Roderick Usher, había sido uno de sus mejores amigos de la adolescencia. Sin embargo, se sorprendió de la angustiosa

carta que días atrás le mandara quien antes se había caracterizado por su jovialidad, y que ahora presentara un marcado deterioro físico y espiritual. En la carta, Usher solicitaba su presencia, pues creía que su compañía ayudaría a mejorar la situación en que se encontraba. Mientras avanza, el joven menciona la estirpe nada duradera de los Usher; también describe la enorme casa familiar, imbuida en la decadencia, el deterioro y la melancolía. Cuando llegó, confirmó la situación degradada del amigo y la misteriosa enfermedad de su hermana Madeleine; ella fallecería esa tarde. Su cuerpo fue llevado a una de las criptas de la casa, donde permanecería durante quince días antes de su inhumación, debido al extraño mal que le aquejaba en vida, de naturaleza cataléptica.

El recién llegado no pudo dejar de percatarse del gran parecido que había entre los dos hermanos. En los días siguientes, el amigo intentó animar a Usher para reconfortarlo y aliviar su dolor por la hermana que había perdido. Usher mostró cierta lucidez y mejoramiento en la salud; sin embargo, el fúnebre ambiente de la casa todavía mermaba su estado.

Durante la noche del séptimo día, unos ruidos extraños y un miedo aterrador invadieron la habitación del visitante. De pronto, oye los pasos de Usher, que se acercaba a su puerta. Luego, el amigo le propone leerle una de sus novelas favoritas: la historia del héroe Ethelred. De pronto, oyeron unos sonidos que iniciarían el desenlace inesperado. Usher, en un arranque de terror, confesó que había oído esos ruidos desde hace días, y confirmó una sospecha: la habían encerrado viva en la tumba (aquellos sonidos provenían del ataúd), y luego comenzó a gritar: "¿Adónde iré? ¿No estará aquí pronto? ¿No se precipita a reprocharme mi prisa? ¿No he oído sus pasos en la escalera? ¿No distingo el pesado y horrible grito de su corazón? ¡INSENSATO! [...] ¡TE DIGO QUE ESTÁ DEL OTRO LADO DE LA PUERTA!"[12]. Madeleine había despertado y cayó sobre el cuerpo de su hermano, inerte, que luego arrastraría. El amigo salió despavorido, mientras los muros de la casa empezaban a desmoronarse.

9.1.7. "El escarabajo de oro"

William Legrand, joven de una buena familia que había quedado reducida a la pobreza, abandonó Nueva Orleans y se instaló en una isla en Carolina del Sur. El narrador de la historia –amigo de Legrand– fue a visitarlo. Al no encontrarlo ni a él ni a su criado, un negro llamado Júpiter, entró a la cabaña y allí los esperó. Ellos retornaron de una excursión y allí empezó un diálogo en torno a un singular escarabajo encontrado por Legrand y prestado a un teniente. Mientras lo describía, Legrand resalta el brillante color dorado del coleóptero, y luego le hizo un dibujo del escarabajo a su amigo, pero este le dijo que más parecía una calavera. Luego, se despidieron.

Transcurrido un mes, Júpiter buscó al amigo para ayudar a su *massa* Will, quien, según el criado, se había vuelto loco a causa de la mordida del escarabajo. En un mensaje, Legrand le pide que vaya a verlo con urgencia. Cuando llegan a la cabaña, Legrand le comenta la intención de realizar un viaje singular a lo profundo de la isla. Durante el recorrido, después de sucesos un poco extraños, encuentran un tesoro enterrado por piratas. Luego de llevar el tesoro a la casa, Legrand contó cómo por casualidad en el papel en el que dibujó el escarabajo encontró un extraño código que descifró y que lo conduciría a la ubicación de este tesoro que había pertenecido al famoso pirata Kidd.

9.1.8. "Los crímenes de la calle Morgue"

El narrador, amigo de Auguste Dupin –francés perteneciente a una familia burguesa venida a menos y que destaca por su gran poder analítico–, nos cuenta que por esos días ocurrió un terrible y misterioso asesinato que sacudió París. Una mujer y su hija fueron encontradas muertas dentro de su departamento en un edificio de las afueras de la ciudad. La madre, con la cabeza seccionada, mientras que la hija había sido introducida a la chimenea de manera salvaje. Además, ventanas y puertas estaban cerradas desde dentro, lo cual hacía el caso más enigmático. Los vecinos daban testimonios contradictorios y confusos.

Dupin pidió permiso a la policía para visitar el lugar del crimen. Analizó los detalles, recogió todo tipo de pistas y luego se retiró. Después de reflexionar sobre todo ello, llegó a la solución del enigma: el crimen lo había realizado un orangután traído del África y que se había escapado de su captor, un marinero. Este simio entró a la casa de la señora y señorita L'Espanaye por una alta ventana que se cerró al pasar, pero que tenía un resorte para cerrarse cuando el orangután nuevamente saliera. Asesinó a las mujeres con una hoja de afeitar y otra vez fugó. Todo esto fue confirmado por el marinero. Dupin había demostrado su gran poder analítico.

9.2. "EL GATO NEGRO"

Este cuento de terror es uno de los más difundidos de este notable escritor.

9.2.1. Características de la obra

a. Género: narrativo.
b. Especie: cuento fantástico.
c. Estilo: refinado y con matices poéticos.
d. Predominio de la narración lineal, a pesar de que empieza a manera de reminiscencia por parte del narrador.
e. Uso del narrador-protagonista (por ello, predomina la narración en primera persona).
f. Uso del suspenso.
g. El narrador establece una justificación de lo que va a narrar.
h. La historia es construida a partir del recuerdo del narrador (el protagonista sufre una transformación en esa reminiscencia).
i. Inclusión de elementos fantásticos y reflexiones metafísicas.
j. Escenas violentas y terroríficas.

9.2.2. Temas

Principal

La culpabilidad de un ser atormentado.

Este individuo, deteriorado por el alcohol, paulatinamente va degradándose hasta verse hundido en la maldad y la perversión.

Secundarios

- El asesinato
- La perversidad
- La locura
- Lo maléfico
- La degradación
- El alcoholismo

twitter.com/calapenshko

9.2.3. Personajes

PRINCIPAL	SECUNDARIOS
• Plutón: gato negro que era la mascota favorita. • El dueño del gato: sujeto alcohólico, demente y sádico.	• La esposa: mujer devota y sumisa. • Los policías: hombres recelosos y persistentes. • El otro gato: animal cariñoso y muy parecido al anterior.

9.2.4. Resumen

Un individuo, que está condenado a muerte, decide contarnos su historia horas antes de recibir la pena. Nos menciona una infancia marcada por la docilidad y bondad de carácter, así como por un profundo amor a los animales. Se casó muy joven con una chica educada como él; ambos gustaban mucho de las mascotas, así que tenían en su casa todo tipo de ellas: conejos, aves, peces, un monito, un perro y un gato. Este último era su predilecto, se llamaba Plutón y era negro.

El temperamento del hombre, sin embargo, fue cambiando con el paso del tiempo. De educado y sensible se volvió huraño e irritable, producto de su nueva afición: el alcohol. Comenzó a discutir con su mujer y a infligirle violencias personales, incluso los animales sufrían las consecuencias de su alcoholismo. Solo al gato tenía aún suficiente consideración para no pegarle.

Sin embargo, un día llegó totalmente ebrio y notó que el gato le era esquivo, así que lo alzó en brazos pero este se asustó y lo atacó. Entonces se apoderó del hombre una fuerza demoniaca y, sin pensar en lo que hacía, tomó otra vez al gato, sacó un cortaplumas y con este instrumento le vació un ojo.

Ya sobrio, tuvo un cargo de conciencia terrible, pero el tiempo y el alcohol lo regresaron a la crisis en que estaba. Un día, cuando nuevamente la perversidad se había apoderado de él, tomó una soga y colgó al gato en la rama de un árbol, pero mientras lo hacía, lloraba profundamente.

Luego de esto, se fue a dormir. Por la madrugada, lo despertó un voraz incendio que terminó por consumir todo lo que tenía. Solo se salvaron su mujer, él y un criado. Lo extraño fue que, sobre el único muro que había quedado en pie y que fuera la cabecera de su cama, apareció una imagen: era la del gato y la cuerda.

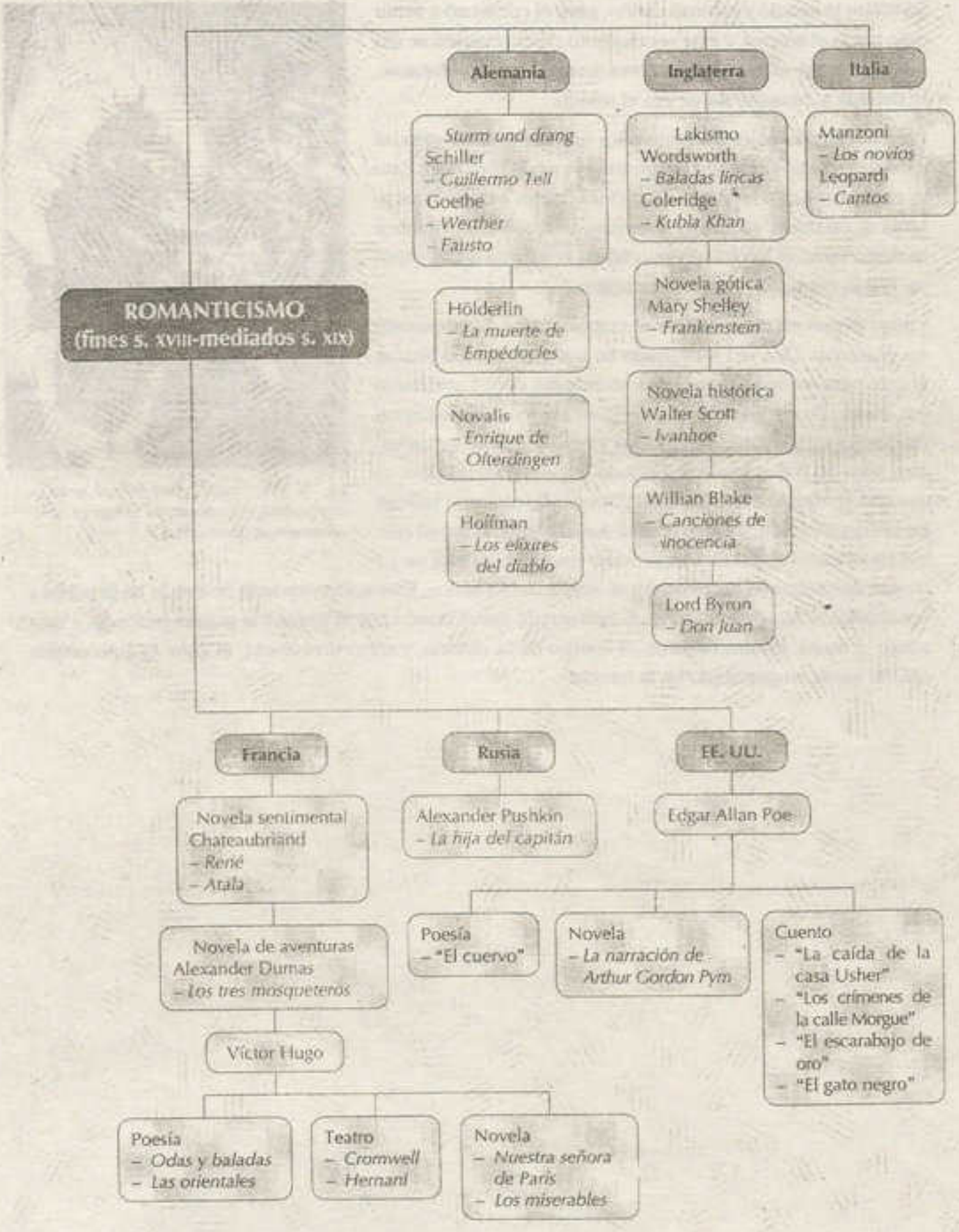
Se mudó junto a su esposa a un lugar más acorde con su situación. Su conducta mejoró, pero solo por un tiempo, pues seguía agobiado con el alcohol. Un día encontró en un bar, sobre un barril, a un gato similar al que había matado; la única diferencia física con Plutón era una mancha blanca y sin forma sobre su pecho. Decidió llevarlo a su casa para redimir en algo su cargo de conciencia.

Su mujer lo acogió y le tomó cariño, pero él comenzó a sentir odio hacia el animal, y este sentimiento creció cuando se dio cuenta de que el gato también era tuerto. Algo, no obstante, lo detenía a causarle daño: era el miedo.

En "El gato negro", este animal encarna una maldad y un deseo de venganza, provenientes de ultratumba.

Un día, cuando bajó al sótano para una tarea doméstica, el gato se le metió por entre las piernas y casi lo hizo caer. Esto lo exasperó hasta la locura. Tomó un hacha y cuando ya lo tenía acorralado, su mujer intervino y lo salvó. El hombre molesto tomó el hacha y la hundió en la cabeza de su esposa. Había cometido un terrible crimen.

Luego pensó en desaparecer el cuerpo. Al fin, la emparedó en el sótano. Una vez terminado su trabajo, decidió buscar al gato para matarlo, pero como no lo halló, pensó que había escapado. En ese tiempo, la policía se acercó para hacer todas las investigaciones necesarias y revisó la casa varias veces, pero no hallaron nada. Cuando la policía se retiraba, el asesino se dirigió a los oficiales para confirmarles la solidez de la construcción, y luego golpeó fuertemente la pared que cubría el cadáver. En eso, se produjo un ruido –que él en su mente atormentada escuchó como *salido del infierno*–. Este ruido provenía de detrás de la pared y era similar al llanto de un niño. El tipo quedó inmovilizado por el terror y la policía procedió a tirar abajo el muro. Dentro hallaron el cuerpo de la víctima, y sobre su cabeza, el gato. El gato estaba allí, ¡lo había emparedado en la tumba!


ROMANTICISMO
(fines s. XVIII-mediados s. XIX)
Alemania
Sturm und drang
Schiller
– Guillermo Tell
Goethe
– Werther
– Fausto
Hölderlin
– La muerte de Empédocles
Novalis
– Enrique de Ofterdingen
Hoffman
– Los elixires del diablo
Inglaterra
Lakismo
Wordsworth
– Baladas líricas
Coleridge
– Kubla Khan
Novela gótica
Mary Shelley
– Frankenstein
Novela histórica
Walter Scott
– Ivanhoe
Willian Blake
– Canciones de inocencia
Lord Byron
– Don Juan
Italia
Manzoni
– Los novios
Leopardi
– Cantos
Francia
Novela sentimental
Chateaubriand
– René
– Atala
Novela de aventuras
Alexander Dumas
– Los tres mosqueteros
Victor Hugo
Poesía
– Odas y baladas
– Las orientales
Teatro
– Cromwell
– Hernani
Novela
– Nuestra señora de París
– Los miserables
Rusia
Alexander Pushkin
– La hija del capitán
EE. UU.
Edgar Allan Poe
Poesía
– "El cuervo"
Novela
– La narración de Arthur Gordon Pym
Cuento
– "La caída de la casa Usher"
– "Los crímenes de la calle Morgue"
– "El escarabajo de oro"
– "El gato negro"

"Prefacio" de *Cromwell*

Insistimos en que el poeta solo debe seguir los consejos de la naturaleza, de la verdad y de la inspiración, que ésta es también una verdad y una naturaleza. Lope de Vega decía:

Que cuando he de escribir una comedia, encierro los preceptos con seis llaves.

Efectivamente, no son demasiado seis llaves para encerrar los preceptos. El poeta debe tener mucho cuidado de no copiar a nadie, y ni aun tomar por modelo a Shakespeare o a Molière, a Schiller o a Corneille. Si el verdadero talento pudiera abdicar hasta este punto de su verdadera naturaleza, y desprenderse de su originalidad personal para transformarse en otro, lo perdería todo representando el papel de Sosie. Sería el dios que se convertía en lacayo. Es preciso beber en los manantiales primitivos; que la misma savia, esparcida por todo el suelo, que produce todos los árboles del bosque, los produce diferentes en figura, en hojas y en frutos; la misma naturaleza fecunda y nutre a los genios más distintos. El poeta es un árbol que puede ser batido por todos los vientos y abrevado por todos los rocíos que producen sus obras, que son sus frutos, como el fabulista produce sus fábulas. ¿Por qué encadenarse a un maestro? ¿Por qué esclavizarse a un modelo? Vale más ser zarza o cardo, que se nutre de la misma tierra que el cedro y que la palmera, que ser hongo o liquen de los grandes árboles; la zarza vive y el hongo vegeta; además, que por grandes que sean el cedro y la palmera, la sustancia que se saque de ellos puede no convertirnos en grandes por nosotros mismos. El parásito de un gigante resultará todo lo más enano. La encina, a pesar de ser colosal, solo puede producir el muérdago. (...)

Debe, pues, reconocerse, so pena de caer en el absurdo, que el dominio del arte y de la naturaleza son perfectamente distintos. La naturaleza y el arte son dos cosas diferentes, y si no lo fueran, la una o la otra no existiría. El arte, además de su parte ideal, tiene una parte terrestre y positiva. Haga lo que haga, está encerrado entre la gramática y la prosodia, y posee para sus creaciones más caprichosas formas, medios de ejecución y todo un material que remover: para el genio, éstos son los instrumentos; para la mediana, éstas son las herramientas.

Victor Hugo

Preguntas resueltas

Pregunta 1

Los románticos alemanes

I. presentaron dos tendencias: novela sentimental y novela policial.

II. se enfrentaron abiertamente a los neoclásicos en el teatro.

III. insertaron fantasía y misterio en su obra.

IV. estuvieron influenciados por filósofos como Schelling y Fitche.

V. destacaron en el teatro, la novela y la poesía.

Señale la alternativa que presenta las proposiciones correctas:

A) I, II, III B) I, II, V C) I, III, V
D) II, IV, V E) III, IV, V

Resolución

Entre las características del Romanticismo alemán encontramos: fantasía y misterio, influencia de la filosofía idealista alemana con representantes como Schelling y Fitche, y el desarrollo de la poesía (los *lied* de Goethe, por ejemplo), el teatro (Schiller y Goethe como máximos representantes) y la novela (con autores como Novalis y Hoffman). No así una separación entre novela policial y sentimental, ni tampoco hubo una abierta polémica entre dramaturgos románticos y neoclásicos, aspectos ambos que sí aparecen en el Romanticismo francés.

Clave E

Pregunta 2

Werther es prototipo del *espíritu romántico* porque está representado con las siguientes características:

A) Erudito, revolucionario y ateo.
B) Sensible, rebelde y espontáneo.
C) Político, liberal e individualista.
D) Amoroso, contradictorio y progresista.
E) Reaccionario, anárquico e iconoclasta.

Resolución

Son tres las características que presenta Werther y que lo configuran como prototipo del *espíritu romántico* son: *sensible*, *rebelde* y *espontáneo*. *Sensible* porque el romántico se opone a la frialdad y racionalidad, propias del espíritu clásico, del cual Werther es un opuesto. Este personaje es todo sensibilidad y emoción, y eso se relaciona directamente con la tercera característica: *espontáneo*, ya que él no mide sus acciones y palabras, sino que las expresa libremente, tal y como las siente y piensa, lo cual causa desagrado entre los aristócratas entre quienes convive, quienes calculan sus gestos, pensamientos y acciones. Así, Werther se rebela contra las convenciones hipócritas de la clase aristocrática.

Clave B

Pregunta 3

En *Fausto* de Goethe, la unión entre las culturas clásica y germana se realiza a través de

A) la aparición de Mefistófeles y su influencia sobre Fausto.
B) la salvación de Margarita y Fausto al final de ambas partes respectivamente.
C) la creación de Homúnculo por parte de Wagner.
D) el nacimiento de Euforión, alegoría de la poesía romántica.
E) la noche de Walpurgis germana y la noche de Walpurgis clásica.

Resolución

En la obra *Fausto* de Goethe el enlace entre los mundos clásico y germano se lleva a cabo con la unión entre Helena (cultura clásica) y Fausto (cultura germana), de quienes nace Euforión, alegoría de la poesía romántica. Con este voluntarioso pero efímero personaje el autor quiere demostrar cómo en el Romanticismo alemán convergen ambas tradiciones.

Clave D

Pregunta 4

Señale la relación correcta entre autor y tendencia romántica.

A) Percy Shelley → novela gótica
B) William Blake → novela epistolar
C) Lord Byron → teatro alegórico
D) Alexandre Dumas → Lakismo
E) Víctor Hugo → poesía exotista

Resolución

Percy Shelley fue un poeta que se caracterizó por su espíritu iconoclasta en su juventud y por una poesía más mesurada y lírica en su madurez; fue su esposa Mary Shelley quien desarrolló la novela gótica con su obra *Frankenstein*. En el caso de William Blake, él no trabajó la novela epistolar, sino la pintura y la poesía alegórica, dado su carácter místico y fantasioso; Lord Byron desarrolló el teatro romántico, pero no alegórico, como sí fue el caso de Goethe con *Fausto*, por ejemplo. Alexandre Dumas fue francés y trabajó la novela de aventuras, así que está totalmente alejado de la estética del Lakismo. Finalmente, no olvidemos que Víctor Hugo no solo fue novelista y dramaturgo, sino que también desarrolló una poesía de tendencia exotista como en su obra *Las orientales*.

Clave E

Pregunta 5

En la obra *Los miserables*, Marius pretende alejar a Cosette de Jean Valjean porque

A) sabía que este era un expresidiario.
B) había intentado matarlo en las barricadas.
C) creía que este tenía sentimientos indebidos para con la joven.
D) no quería que Javert los siga persiguiendo por su culpa.
E) era la única manera para que su abuelo acepte el matrimonio entre ellos.

Resolución

En la novela *Los miserables*, Marius aleja a Cosette de Jean Valjean porque, a pesar de que este la había criado como un padre, pensaba que tenía otro tipo de pretensiones para con ella. Además, creía que era un terrible criminal; sin embargo, al final se da cuenta de que Valjean era un hombre bueno que había sufrido injusticia social, así que lo busca con Cosette y se disculpa por todo.

Clave C

Pregunta 6

¿En qué obra de Víctor Hugo se desarrolla su planteamiento de lo grotesco, sustentado en el prefacio de su obra *Cromwell*?

A) *Los miserables*
B) *Nuestra Señora de París*
C) *Hernani*
D) *La leyenda de los siglos*
E) *Lucrecia Tudor*

Resolución

La *estética de lo grotesco*, donde se afirma que en el arte conviven e interactúan tanto lo bello como lo feo, es una propuesta romántica desarrollada por diversos autores; sin embargo, la planteó Víctor Hugo en el prefacio de su drama *Cromwell*, y la novela donde la representa es *Nuestra Señora de París*, en especial en la configuración del personaje Quasimodo, quien es horrible físicamente, pero es capaz de los sacrificios más nobles por amor.

Clave B

Pregunta 7

Los cuentos *policiales* de Allan Poe, donde aparecen como protagonista Auguste Dupin, son

A) "El corazón delator", "La caja oblonga" y "El escarabajo de oro".
B) "El gato negro", "La caída de la casa Usher" y "El retrato oval".
C) "La carta robada", "El misterio de Marie Roget" y "Los crímenes de la rue Morgue".
D) "El tonel del acantilado", "El retrato oval" y "El gato negro".
E) "El corazón delator", "La caja oblonga" y "La carta robada".

Resolución

Los cuentos donde aparece como protagonista Auguste Dupin son "Los crímenes de la *rue* Morgue", "El misterio de Marie Roget" y "La carta robada". En ellos tenemos una secuencia similar: un crimen envuelto en un total misterio y una capacidad analítica como la de Dupin para lograr descifrar el enigma, todo es narrado por su amigo y discípulo. Estos relatos anuncian a la novela policial y a la novela negra.

Clave C

Pregunta 8

"¿No hay en nosotros una tendencia permanente, que enfrenta descaradamente al buen sentido, una tendencia a transgredir lo que constituye la ley por el solo hecho de serlo? (...) lo ahorqué porque sabía que comprometería mi alma hasta llevarla –si eso fuera posible– más allá del alcance de la infinita misericordia de Dios". En este fragmento de "El gato negro", cuando el protagonista ahorcaba a su mascota, encontramos como reflexión

A) el deseo del hombre de cometer aquello que le está negado.
B) una búsqueda innata del hombre por hacer el mal, sin reparar en ello.
C) la eterna lucha entre el bien y el mal, y la supremacía de la primera.
D) la libertad humana que transgrede todas las normas y logra su perdición.
E) El asesinato como medio de liberación frente a la carga de conciencia.

Resolución

En el fragmento, observamos que en el personaje hay una angustia moral que se resume de la siguiente manera: el hombre es consciente de que hay cosas que le están vedadas, o que le causarán perjuicio, pero aun así siente atracción por ellas, como cuando estamos frente al abismo y tenemos la idea de tirarnos.

Clave A

Pregunta 9

El tema de la vida más allá de la muerte se desarrolla en el cuento de Poe

A) "Los crímenes de la *rue* Morgue".
B) "La verdad sobre el caso del señor Valdemar".
C) "El escarabajo de oro".
D) "El tonel del amontillado".
E) "William Wilson".

Resolución

En el cuento "La verdad sobre el caso del señor Valdemar" se desarrolla el tema de la vida más allá de la muerte, pues trata de un personaje que está enfermo y que antes de morir es hipnotizado, y es capaz de seguir hablando a pesar de que ya está muerto. Luego, cuando se le despierta, queda reducido a un cuerpo descompuesto hace ya mucho tiempo.

Clave B

Pregunta 10

En la poética de Allan Poe, los cuentos deben presentar

A) complejidad estilística y temática.
B) personajes que evolucionen psicológicamente.
C) fusión de lo épico con lo lírico.
D) brevedad y desenlace inesperado.
E) escenas sobrenaturales y rurales.

Resolución

Allan Poe establece en sus obras las bases del cuento moderno. Este debe reunir los siguientes requisitos: brevedad, unidad espacial y temática, personajes supeditados al contexto narrativo y un desenlace totalmente insospechado, a manera de remate o clímax final.

Clave D

Preguntas propuestas

1. Identifique los enunciados que corresponden al Romanticismo.

   I. Víctor Hugo representa al Romanticismo social
   II. Afán racionalista e intención moralizante
   III. Culto a la libertad
   IV. Predominio del teatro

   A) I y III
   B) II y IV
   C) I, II y III
   D) II, III y IV
   E) I, III y IV

2. Reconozca la idea que no pertenece a los cánones de la estética del Romanticismo del siglo XVIII.

   A) El exotismo e individualismo
   B) Rechazo a la normatividad
   C) El artista como un genio
   D) Idealización de la naturaleza
   E) El fin didáctico y moralizante

3. ¿Qué países son considerados cunas del Romanticismo europeo?

   A) Portugal y Alemania
   B) Inglaterra y Francia
   C) España y Holanda
   D) Inglaterra y Alemania
   E) España y Francia

4. Escritor romántico norteamericano considerado maestro del relato corto y creador del relato detectivesco. Entre sus cuentos destaca "El gato negro".

   A) Gustavo A. Bécquer
   B) William Faulkner
   C) Allan Poe
   D) Alejandro Dumas
   E) Guy de Maupassant

5. El *sturm und drang* constituye

   A) una vuelta a los poemas heroicos.
   B) un grupo de poetas franceses.
   C) el antecedente del Romanticismo alemán.
   D) un movimiento artístico de origen inglés.
   E) el máximo esplendor del Romanticismo alemán.

6. Según la temática de *La penas de joven Werther*, esta novela se ubica dentro del Romanticismo en su vertiente

   A) filosófica.
   B) gótica.
   C) nacionalista.
   D) histórica.
   E) sentimental.

7. La estética romántica reflejada en *Las cuitas del joven Werther* plantea la idea de la resistencia del individuo ante la realidad y el mundo inarmónico. Ello se comprueba a través de una crítica principal a

   A) la religión y la iglesia.
   B) la fuerza de la naturaleza.
   C) las convenciones de la vida burguesa.
   D) la vida moderna e industrial.
   E) las lucha políticas y sociales.

8. En la novela *Las cuitas de joven Werther*, ¿qué rasgos caracterizan al protagonista?

A) racionalista y pragmático
B) sarcástico y burlón
C) idealista y apasionado
D) pesimista e indiferente
E) jubiloso y dichoso

9. ¿Qué tema es ajeno a la novela *Las cuitas del joven Werther*?

A) el deseo amoroso
B) el amor imposible
C) la vida burguesa
D) la exaltación de la naturaleza
E) el matrimonio forzado

10. Señale la obra de Víctor Hugo que inicia formalmente el Romanticismo en Europa.

A) *Nuestra señora de París*
B) *Los miserables*
C) *Noventa y tres*
D) *Hernani*
E) *Odas y baladas*

11. Señale los enunciados que corresponden a la obra *Los miserables* de Víctor Hugo.

I. Presenta a una sociedad machista y conservadora.
II. El hombre es visto en una condición extrema.
III. La religión como fuerza redentora.
IV. Plantea un razonamiento sobre el bien y el mal.

A) solo III
B) I, II, y III
C) solo I
D) I, II ,III y IV
E) III y IV

12. Identifique el cuento de Allan Poe considerado el primer relato policíaco, cuyo enigma se relaciona con el asesinato de dos mujeres.

A) "Los crímenes de la calle Morgue"
B) "La carta robada"
C) "El escarabajo de oro"
D) "El gato negro"
E) "El cuervo"

twitter.com/calapenshko

Capítulo

IX

El realismo

CAPÍTULO IX

EL REALISMO

Objetivos

- Identificar las características principales del realismo, así como su aporte en el proceso de la literatura occidental.
- Comprender los elementos de la literatura realista en relación con la representación de la problemática socioeconómica de su tiempo.
- Analizar las diferentes obras de los principales representantes del realismo, en especial franceses y rusos, y sus aportes más relevantes, así como el contexto sociocultural en que se desarrollaron y la repercusión de este contexto en las obras literarias.

Introducción

Entre los escritores del realismo tenemos a algunos de los narradores más grandes de todos los tiempos: Balzac, Flaubert, Dostoievski, Tolstoi, entre otros, que son considerados como maestros y clásicos de la literatura. Su gran mérito no solo fue criticar y abandonar la estética romántica, donde lo fundamental era la fantasía y los sentimientos, y desarrollar un arte que buscara representar al hombre tal y como es. Creemos que su obra, sin dejar de lado lo imaginativo y lo ficticio –pues toda literatura, por más realista que intente ser, siempre seguirá siendo ficción–, buscaba mostrar los rasgos más profundos del ser humano en relación con su entorno económico y social, y para eso se valieron de las ciencias, la psicología, la historia, las teorías políticas y económicas, etc., todo ello con el objetivo de desentrañar la compleja y contradictoria condición humana.

Los escritores realistas, aparte de literatos, también han sido los grandes psicólogos y filósofos de su tiempo, pues a través de sus obras han representado en forma profunda la naturaleza humana, inmersa en la sociedad del capitalismo y, por ende, de sus contradicciones.

1▸ Contexto histórico-cultural

El movimiento realista se originó en Francia y se desarrolló aproximadamente desde 1830 hasta fines del mismo siglo, en el que será puesto en debate y finalmente liquidado por las propuestas simbolistas y decadentistas. Veamos cuáles han sido los hechos fundamentales que marcaron esta etapa literaria.

1.1. La consolidación del sistema capitalista

En el capítulo anterior, se mencionó que entre fines del siglo XVIII e inicios del XIX, países como Inglaterra y Francia –pero sobre todo el primero–, empezaron un vertiginoso proceso de industrialización, motivo por el cual se conoce a este periodo como el de la Primera Revolución Industrial. Esto permitió la consolidación de una nueva clase dominante: la burguesía; es decir, aquel grupo poseedor de los medios de producción (instrumentos, maquinaria pesada, infraestructura, etc.). La aristocracia vio mermada su hegemonía en algunos países, como fue el caso de los Borbones en Francia, debido a los logros de la Revolución francesa como a la instauración del Imperio napoleónico (1799-1814).

En estas primeras décadas del siglo XIX hubo una fuerte pugna por la hegemonía continental entre Inglaterra y Francia; el desenlace fue la derrota de Napoleón y la restauración de los Borbones. Sin embargo, el poder monárquico ya no era absoluto, porque la economía era dirigida ahora por los sectores burgueses en los distintos ámbitos de la producción. La clase proletaria quedó bien definida, así como la explotación a la que era sometida. Durante esta primera mitad del siglo XIX, el sistema capitalista se consolida en Europa a través de la ascensión y la hegemonía de la burguesía, la cual es retratada en forma detallada por los escritores realistas.

1.2. Cientificismo: positivismo y darwinismo

El realismo literario estuvo muy influenciado por el importante desarrollo científico de este periodo. Los alcances obtenidos en el campo de las ciencias y la tecnología consolidaron la idea de que el único conocimiento valedero era aquel que se obtenía por medio de la experimentación. Esa fue la propuesta del positivismo, impulsado por el francés Auguste Comte (1798-1857). Esta corriente sostenía que el verdadero conocimiento era el científico; en ese sentido, se desechaba todo tipo de especulación metafísica por considerarla inútil y absurda.

Los escritores realistas identificaron esa metafísica con los alcances del Romanticismo, donde predominó la subjetividad y el individualismo. En cambio, los realistas trataron de analizar objetivamente la sociedad, trabajando incluso algunos de ellos en forma inductiva. Recordemos el caso curioso de Balzac, quien para retratar a un panadero, analizaba a un conjunto de hombres de este oficio y a partir de allí lograba crear su modelo de panadero. Vemos entonces que la filosofía positivista fue decisiva en el pensar y hacer de los realistas.

Otro pensamiento muy influyente fue el darwinismo, a partir de la publicación del libro *El origen de las especies* de Charles Darwin. La evolución de las especies a través del proceso de selección

natural fue replanteada en el desarrollo de las sociedades en forma mecánica a través de los estudios de Herbert Spencer (1820-1903), primo de Darwin. Así, dentro de la propuesta de lectura de la sociedad por parte de los realistas, encontramos no solo la representación de clases socioeconómicas, sino también las diferencias de grupos étnicos, culturales o razas. Esta visión es llevada al extremo en el naturalismo, donde los escritores representaban al hombre como un ser determinado por su herencia y medioambiente. Hubo además una predilección por retratar a aquellos que pertenecían a los sectores más sórdidos y bajos de la sociedad, y en ello no había problema pues su existencia era producto de las leyes de supervivencia.

1.3. LUCHAS SOCIALES E IDEOLOGÍAS

El siglo XIX, en el que se observa la consolidación del sistema capitalista así como la explotación y las ínfimas condiciones de vida en que se encontraba el sector proletario, fue escenario del surgimiento de corrientes políticas que buscaban la libertad y la mejor calidad de vida para la población. Fue así como surge el anarquismo, a través de los planteamientos teóricos de Pierre-Joseph Proudhon y Mijail Bakunin. Ambos buscaban la concreción de una sociedad donde no haya un gobierno o autoridad obligatoria (por ejemplo, el Estado) y que sea el individuo quien tome sus decisiones en forma autónoma.

El anarquismo compartió algunas ideologías con la primera corriente socialista de la época moderna, conocida como socialismo utópico (expresión acuñada por Marx para diferenciarla del socialismo científico). Estos socialistas, cuyos primeros teorizadores fueron Robert Owen y Charles Fourier, concordaban con los anarquistas en cuanto a la injusticia del sistema imperante, el cual debía ser eliminado; pero discordaban en la forma de gobierno que se debía adoptar. El autogobierno individual del anarquismo tenía como consecuencia inexorable el caos, por ello los socialistas utópicos planteaban el establecimiento de grandes unidades de producción o falansterios, donde la población pueda vivir en forma comunitaria y armónica. Este socialismo utópico presentaba aún un remanente de ideales cristianos y otros mitos.

Las bases del socialismo científico fueron establecidas por Karl Marx y Friedrich Engels. De acuerdo a una lectura científico-materialista del mundo, observaron que la sociedad cambia a partir de leyes dialécticas. Por ese motivo es que si viven una etapa en que impera el modo capitalista, ello se debe a que es una fase superior de la anterior, en este caso, el feudalismo. Estos filósofos postularon que, llegado el momento, el proletariado tomará conciencia de la situación real en que se encuentra y llevará adelante una revolución organizada para que se consolide así un gobierno popular, conocido como la dictadura del proletariado. Estos planteamientos hicieron eco en las masas explotadas y por ello se inicia un conjunto de actividades, tales como la formación de gremios y luchas populares con la finalidad de que mejoren las condiciones de vida de la masa obrera.

Estas ideologías van a influir poderosamente en los escritores de la época, quienes se van a inscribir a determinado pensamiento político o de plano van a rechazarlas y presentar una perspectiva evasionista y apolítica. Todo ello se manifiesta, directa o indirectamente, en sus obras.

2› Definición

El realismo como movimiento literario surge en Francia en la cuarta década del siglo XIX. En este contexto, algunos escritores, influenciados por la ola cientificista que se vivía en ese entonces, van a querer alejarse de ese exacerbado sentimentalismo, así como de la primacía de elementos fantásticos, y tratan de mostrar la sociedad tal y como es. Con este fin, se valieron de los alcances de las ciencias de su tiempo, pero también de la historia y las ideologías en boga. El realismo busca entonces, como su nombre lo dice, una objetiva y veraz representación de la realidad.

3› Características

3.1. Oposición al sentimentalismo y subjetivismo romántico

Si bien los primeros autores del realismo –Stendhal y Balzac– se encontraron en ese proceso que va de la decadencia de lo romántico a la ascensión de lo realista, aún en sus primeras obras muestran rezagos del anterior movimiento. Sin embargo, poco a poco van a irse desapegando de él, pues falseaban y desfiguraban la realidad que ellos querían representar. Por ello hubo una oposición a la estética del Romanticismo, a pesar de que aún persistieron algunas de sus formas.

3.2. Predominio de la narrativa

Los escritores realistas fueron ante todo narradores. Hubo un abandono casi general de la poesía debido a que expresa el lado subjetivo del artista, vale decir, sus sentimientos y emociones. Y como lo que se buscaba era trabajar con la mayor objetividad posible, se decidieron por la novela como especie que lleve adelante ello. En este periodo tenemos a maestros del cuento, como Guy de Maupassant y Antón Chéjov; sin embargo, prefirieron la novela, la cual alcanza aquí la categoría de literatura culta que hasta el momento se le había negado. No solo la clase que era retratada –la burguesía– se reconoce en ella y la toma como su medio de conocimiento, sino que además algunos escritores van a afirmar que la novela realista será el principal medio para conocer la *verdad*.

3.3. Descripción y objetividad

En su afán por retratar la verdad, los realistas se dedicaron a investigar meticulosamente sobre los elementos de la sociedad que iban a mostrar en sus obras. Esta investigación se observa en la descripción de personajes, escenarios y situaciones de la manera más objetiva posible. Así, se deja de lado la individualidad, propia de los románticos, pues ahora lo relevante es un personaje como producto de un entorno social y modelo de una clase socioeconómica.

3.4. Influencia del positivismo

En este periodo, se desarrolló un marcado cientificismo, el cual actuaría decisivamente sobre la literatura; en especial, el positivismo de Comte, que establece como único conocimiento verdadero el que se obtenía a través de la experiencia. Los realistas deciden por ello representar la verdad sobre la base de su investigación de las clases y tipos sociales, dejando de lado toda muestra de fantasía y metafísica románticas.

3.5. CRÍTICA A LA BURGUESÍA

La clase burguesa es el gran personaje de estas novelas, por constituir su principal fuente de inspiración. Claro que también hubo novelas donde se representa la decadencia de la monarquía y la aristocracia, así como la marginación que sufrían los sectores populares, e incluso en muchas obras se observa la pugna entre estas clases sociales; sin embargo, la burguesía es la que en forma principal encarna los males sociales: la ambición, el arribismo, la hipocresía y la corrupción.

3.6. ESTILO SENCILLO Y DIRECTO

Sabemos que cada escritor tiene su propio estilo: de la obsesión a la forma y la musicalidad de Flaubert al tono épico y muchas veces retórico de Balzac, así como la concisión de Stendhal, quien, como él mismo afirmó, quería "imitar la sequedad del código civil" al emplear un lenguaje preciso. Se puede afirmar, sin embargo, que hubo entre ellos un elemento común: un gusto por lo claro, sencillo y directo, sin caer en las acrobacias verbales como los escritores barrocos y románticos.

3.7. VARIEDAD DE TENDENCIAS

En esta etapa tenemos una variedad de tendencias, tales como:

3.7.1. La novela psicológica

Su iniciador es el francés Stendhal. En la novela psicológica se busca profundizar en los móviles internos de la conducta humana, explorar sus ideas, miedos o traumas, además de manifestar cómo este conflictivo mundo interior es el impulsor de las inesperadas y sorpresivas actitudes humanas. Este estilo alcanza su más alto desarrollo en las obras de Fedor Dostoievski.

3.7.2. La novela sociológica

Su máximo representante es Honoré de Balzac, quien en su ambicioso proyecto de la *Comedia humana* quiso recorrer los diversos estratos de la sociedad francesa de su tiempo. La novela sociológica busca evidenciar a una clase social en toda su complejidad y naturaleza, así como analizar su comportamiento a través de personajes arquetípicos del grupo al que representan.

3.7.3. La novela histórica

Esta novela no empleó la historia como pretexto para la evasión, es decir, la del pasado como refugio, propio de los románticos; ahora la historia servía más bien como fuente de conocimiento, para observar los procesos sociales, políticos y económicos, así como el desarrollo de las mentalidades a través del tiempo. Un ejemplo paradigmático es *Guerra y paz* de León Tolstoi.

3.7.4. La novela de costumbres

La observación de la realidad da origen a este tipo de novela. Se busca representar las conductas humanas de personajes y tipos analizados en su contexto histórico y entorno social, como representantes significativos de un grupo humano y de su esquema de valores. Destacan las novelas de costumbres de Charles Dickens, donde pinta de manera magistral la Inglaterra de su tiempo.

3.7.5. La novela de tesis

Es aquella en que se presenta y sustenta una ideología política o religiosa; en ese sentido, es más una novela de ideas que de acciones. Algunos afirman que, por ejemplo, *Crimen y castigo* pertenece a esta tendencia en tanto hay una problematización del voluntarismo; pero esto es bastante discutible, como veremos en su momento.

4▸ El realismo en Francia

Francia es la cuna del realismo y el lugar donde encontramos a sus más connotados representantes: Stendhal, Balzac y Flaubert.

4.1. STENDHAL

4.1.1. Vida

Su verdadero nombre fue Henri-Marie Beyle. Nació en Grenoble, el 23 de enero de 1783, en el seno de una familia burguesa. Viajó a París para estudiar en la Escuela Politécnica, pero se enfermó y no presentó la prueba. Trabajó en el Ministerio de Defensa durante el Imperio napoleónico (no olvidemos la profunda admiración que sintió por Napoleón), formó parte del ejército y fue destacado a Italia. Se quedó profundamente enamorado de este país, al que dedicaría diversas obras, tanto a sus ciudades como a sus personajes. Fue famoso por los amoríos que tuvo. Escribió libros biográficos y de estética, pero destacó como novelista. Murió el 23 de marzo de 1842.

Stendhal es considerado el padre de la novela psicológica.

4.1.2. Características de su obra

En sus inicios, Stendhal estuvo atraído por la escuela romántica, en especial por el contacto que tuvo con artistas de esta tendencia en Italia. Luego se alejó de esta corriente y adoptó características relacionadas con el estilo realista, pero igual sus obras más maduras registran un rezago romántico. Stendhal es el iniciador de la tendencia psicológica, pues profundiza en el comportamiento humano y en sus pasiones, por lo que sus personajes son conflictivos y entran en constante debate con las convenciones y la moral de su tiempo. Su lenguaje se caracteriza por ser conciso y sencillo. Defendía la capacidad de la novela como posibilitadora de conocimiento de la realidad, usando para ello la metáfora del espejo: "Una novela es un espejo que se pasea sobre un gran camino. Tan pronto refleja a nuestros ojos el azul del cielo como el fango de los cenegales del camino."[1]

1 HUGO, Friedrich. Tomado de *Tres clásicos de la novela francesa (Stendhal, Balzac, Flaubert)*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1969. p. 16.

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

4.1.3. Obras

Ensayos y memorias

- *Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio* (1815)
- *Vida de Napoleón* (1817-1818)
- *Historia de la pintura en Italia* (1817)
- *Sobre el amor* (1822)
- *Racine y Shakespeare* (1823)
- *Vida de Rossini* (1823)
- *Paseos por Roma* (1829)
- *Memorias de Napoleón, Recuerdos de egotismo* (póstumo, 1893)

Novelas

- *Armancia* (1826)
- *Rojo y negro* (1830)
- *La cartuja de Parma* (1839)
- *Lucien Leuwen* (incompleta y póstuma, publicada en 1892)

4.1.4. Rojo y negro

Si bien muchos críticos han señalado que *La cartuja de Parma* es su obra maestra, es evidente que *Rojo y negro* es su novela más conocida y la que le ha dado mayor fama a través del tiempo. El título *Rojo y negro* se debe a los colores de las vestimentas del ejército napoleónico (rojo) y del sacerdote (negro). La obra está ambientada en la Restauración, donde apreciamos el empeño de muchos individuos por escalar socialmente y pertenecer a la aristocracia francesa, la cual mostraba ya signos de decadencia. El protagonista es Julien Sorel, un joven de origen humilde que desea pertenecer a la clase alta y utiliza sus cualidades para conseguirlo; era bien parecido e inteligente, además de calculador y fríamente analítico. Julien Sorel es el asistente del cura de Verrières, quien lo recomienda al alcalde, monsieur Rênal, para que sea tutor de sus hijos. Sin embargo, este lo despide al sospechar que había seducido a su esposa. Sorel entra en un seminario en Besançon, que abandona para ser secretario de Monsieur De la Mole, noble de París. Allí conoce a su hija, Mathilde, con quien tiene una relación tan complicada como la personalidad de ella: se rechazaban y se atraían en una tenaz lucha por demostrarse quién era mejor. El padre acepta casarlos al enterarse de que Mathilde esperaba un hijo de Julien –y con ello se haría realidad su sueño de pertenecer a la nobleza, a la cual en el fondo despreciaba por su hipocresía y mediocridad–, pero luego rompe el compromiso al enterarse, por una carta de madame Rênal, de que Julien era un arribista y seductor. Este viaja a Verrières y le dispara, por lo que es condenado a la guillotina.

4.2. HONORÉ DE BALZAC

4.2.1. Vida

Nació en Tours el 20 de mayo de 1799. A los diecisiete años, viajó a París para estudiar Derecho en La Sorbona. Sin embargo, abandonó la universidad para buscar éxito como escritor y editor, aunque sus primeros proyectos terminaron en rotundos fracasos, lo que le acarreó enormes deudas. En 1831 logró por fin el tan anhelado éxito con la novela *La piel de zapa*, y llegó a codearse con la aristocracia parisina, quienes lo van a consentir al convertirse en el escritor de moda y el más prolífico de su tiempo. Por llevar una vida intensa, Balzac se acarrearía muchas deudas a lo largo de la misma.

Honoré de Balzac es autor de la *Comedia humana* conjunto de novelas donde retrata la Francia de su tiempo en forma total.

Vivía obsesionado con sus obras. Se dice que llegó a trabajar hasta diecisiete horas al día en sus novelas. Llegó a escribir más de ciento cincuenta y la mayoría de ellas forma parte de su ambicioso proyecto, el cual tituló *Comedia humana*, que buscaba retratar en forma total a la sociedad francesa de su tiempo. De las 137 novelas que la compondrían, solamente pudo terminar alrededor de noventa. El gran amor de su vida fue la condesa polaca Ewelina Hánska, a quien esperó que enviudara para poder casarse con ella. Esta boda se llevó a cabo el 14 de mayo de 1850, pocos meses antes de que el escritor muriera (18 de agosto del mismo año).

4.2.2. Características de su obra

Balzac es uno de los más grandes novelistas de todos los tiempos. Si bien es cierto que no fue partidario de pulir o corregir las obras que iba escribiendo –a diferencia de Flaubert, que tenía una obsesión por la corrección–, no podemos afirmar, como algunos lo han hecho, que no tenía estilo.

La evolución literaria en Balzac es patente, pues si comparamos sus primeras novelas con las de su etapa de madurez, se evidencia la diferencia entre ellas. Balzac empieza como escritor de novelas de vuelo romántico y sentimental –en boga entonces–, pero estas no pasaban de ser mediocres y superficiales. La mayoría de sus obras tenían por objetivo no tanto la posteridad como si el éxito a corto plazo (debemos recordar que Balzac siempre estuvo muy interesado por el éxito económico y social que podían producirle sus libros). Poco a poco fue puliendo su estilo desbordante y retórico, pero siempre mantuvo un intenso tono épico y dramático.

Las novelas de Balzac reflejan un profundo escepticismo ante una sociedad prejuiciosa e hipócrita, devorada por sus contradicciones; de ahí la actitud cínica y desafiante de sus personajes arribistas, carentes de escrúpulos que buscan imponerse en ella.

Su primera gran obra es *La piel de zapa*, donde aborda un tema fantástico: la historia de un hombre que encuentra un pedazo mágico de piel que satisfacía sus deseos, pero que a cada deseo concedido

esta se encogía y, a la vez, consumía una porción de su energía física. La temática fantástica fue esporádica en sus obras, en las que predominó un marcado realismo. Ese es el objetivo de su proyecto, la *Comedia humana*, donde se observa ese interés por captar la realidad en su totalidad. Creación prolífica y búsqueda de totalidad son dos rasgos fundamentales de su novela.

La *Comedia humana* es un compendio de la producción literaria de Balzac. Comprende 85 novelas, algunos relatos y ensayos. Busca retratar a la sociedad francesa de su tiempo, abarcando distintos escenarios y personajes de todas las clases sociales.

Las obras que conforman la *Comedia humana* estaban clasificadas de acuerdo a su temática: filosóficas, de la vida rural, de la vida urbana, etc. Esto demuestra su carácter polifacético, así como su afán de abarcar la realidad entera. Hay también en su obra el desarrollo de la *intertextualidad*, que es una técnica que se pone de moda en el siglo xx y que es la interconexión entre obras a partir de personajes o situaciones. Por ejemplo, tenemos el caso de Eugenio de Rastignac, personaje balzaciano que aparece en 28 novelas, en distintos momentos de su vida, tales como *La piel de zapa* o *Papá Goriot*. Otros personajes recurrentes en varias novelas son Lucien Chardon de Rubempré, Jacques Collin (aparece en *Papá Goriot* con el seudónimo de Vautrin), Raoul Nathan, etc.

Balzac fue un filósofo y un sociólogo empírico pero profundo. Conocedor de los males de la sociedad de su tiempo, supo retratarlos como ningún otro. La burguesía es expuesta por este escritor de forma veraz y detallada, con sus todos sus rasgos característicos, tales como la hipocresía, la ambición y el arribismo. En ese sentido, podemos destacar el afán exhaustivo de Balzac por evidenciar en forma realista las diferentes complejidades de la sociedad que le tocó vivir.

4.2.3. Obras

A continuación vamos a presentar el plan final de la *Comedia humana* para 1845, que no logró terminar debido a su muerte. Por ello no incluimos aquellas obras que estaban en proyecto y que no fueron escritas. Las novelas más relevantes de estos "estudios de costumbres" son:

- **Escenas de la vida privada:** *El baile de Sceaux* (1830), *La mujer abandonada* (1834), *Estudio sobre la mujer* (1835), *Papá Goriot* (1835), *Memorias de dos novias* (1842).
- **Escenas de la vida en provincia:** *Eugénie Grandet* (1834), *Ursule Mirouet* (1842), *Las ilusiones perdidas* (1843).
- **Los solteros:** *El cura de Tours* (1832), *La oveja negra* (1842).
- **Parisinos en provincia:** *El ilustre Gaudissart* (1834), *La musa del departamento* (1843).
- **Las rivalidades de la vida en el campo:** *La muchacha vieja* (1837), *El gabinete de antigüedades* (1839).
- **Escenas de la vida parisina:** *Sarrazine* (1831), *Historia de la grandeza y decadencia de César Birotteau* (1837), *La casa de Nucingen* (1838), *Esplendores y miserias de las cortesanas* (1847), *Los pequeños burgueses* (1855).
- **Historia de los trece:** *La duquesa de Langeais* (1834), *La muchacha de los ojos de oro* (1835).

- **Los parientes pobres:** *La prima Bette* (1847), *El primo Pons* (1847).
- **Escenas de la vida política:** *Un episodio durante el Terror* (1830), *Un asunto tenebroso* (1841).
- **Escenas de la vida militar:** *Los chuanes* (1829), *Una pasión en el desierto* (1830).
- **Escenas de la vida en el campo:** *El doctor rural*, (1833), *El cura de pueblo* (1841), *Los campesinos* (1855).
- **Estudios filosóficos:** *La piel de zapa* (1831), *Los exiliados* (1831), *Louis Lambert* (1832), *La búsqueda del absoluto* (1834), *Sobre Catalina de Médicis* (1842).
- **Estudios analíticos:** *Fisiología del matrimonio* (1829), *Pequeñas miserias de la vida conyugal* (1846).

4.2.4. Eugénie Grandet

Características formales

- Género: narrativo.
- Especie: novela.
- Estructura: está dividida en seis capítulos y un epílogo.
- Predomina la narración en tercera persona (narrador omnisciente).
- Estilo sencillo y claro, con inclusión de reflexiones por parte del narrador sobre los acontecimientos que se desarrollan en la obra.
- Uso constante de diálogos entre personajes.
- Tono marcadamente objetivo, con empleo constante de descripciones externas (personajes, escenarios y situaciones).
- Predomina la narración lineal (orden cronológico de los hechos).
- Aparición de escenarios rurales y urbanos.
- Caracterización de personajes arquetípicos, propios de su tiempo (el avaro provinciano, la jovencita ilusionada por el amor, el parisino de modales amanerados, etc.).
- Inclusión de textos epistolares (que marcan un quiebre en los sucesos de la obra).
- Oralidad: uso de expresiones y giros propios del francés de su tiempo (en especial del francés hablado en provincia).

Temas

Principal: la corrupción social por la búsqueda del beneficio económico.

A pesar de que la protagonista es Eugénie Grandet, quien marca el rumbo y las actitudes de los demás personajes es monsieur Grandet, hombre que solo vive por y para el dinero; todo en su vida giraba en torno al lucro. Incluso Eugénie, a pesar de que no le importaba lo económico, también estaría inmersa en este mundo de ambiciones y avaricia.

Secundarios

- La avaricia: de acuerdo con lo explicado en el tema principal, esto se hace evidente, pero dada su relevancia en la obra es necesario enfatizarla. Esta avaricia se encarna en monsieur Grandet, personaje del que giran los pensamientos y actitudes de los demás personajes.

- El amor inocente y puro: representado por Eugénie, quien se enamora de su primo en forma totalmente desprendida, propia de su espíritu cándido y romántico. Sin embargo, al final se estrella contra la corrupción y mezquindad que va envolviendo su vida.
- El interés: la mayoría de los personajes son interesados y buscan aprovecharse de los demás. Por ello actúan en forma calculada, con el fin de obtener beneficios a corto o a largo plazo.
- Las convenciones sociales: el escenario básico es Saumur (solo en esporádicos momentos las acciones se desarrollan en París), y por ello son importantes las costumbres de provincia, las cuales se muestran en una clara oposición con las costumbres sofisticadas de la sociedad parisina (encarnadas, sobre todo, en Charles).
- El sacrificio: se manifiesta en las mujeres Grandet, Eugénie, su madre y Nanon. Estas tres mujeres sacrifican su vida por su familia, por su amor y por la fidelidad que guardan a su amo, respectivamente.

Personajes

PRINCIPALES	SECUNDARIOS
• Monsieur Grandet (viejo y avaro tonelero) • Eugénie (hija de Grandet)	• Madame Grandet • Nanon (sirviente de la familia Grandet) • La familia Cruchot (socios de M. Grandet) • La familia Des Grassins (socios de M. Grandet) • Charles (sobrino de M. Grandet y de quien se enamora Eugénie)

Resumen

La historia se desarrolla en Saumur. Allí vivía monsieur Grandet, un viejo tonelero que, gracias a su talento para los negocios y su desmesurada avaricia, se había convertido en el hombre más rico de la región. Vivía con su esposa, madame Grandet, mujer de espíritu religioso que jamás se inmiscuía en los negocios de su esposo (a pesar de que fue su dote la que monsieur Grandet utilizó para amasar su fortuna); con su hija Eugénie, agraciada jovencita de corazón puro e inocente; y con Nanon, la única sirvienta que tenían, pero era fuerte y totalmente leal. Su casa era antigua y destartalada, pues Grandet quería aparentar pobreza.

En Saumur, las dos familias más distinguidas buscaban la mano de Eugénie: los Cruchot para el sobrino, que era banquero y presidente de la Audiencia de Saumur, también conocido como monsieur Des Bonfons; y los Des Grassins para su hijo, el joven Adolphe. Sin embargo, ambas familias se quedan sorprendidas cuando en el cumpleaños número 22 de Eugénie llega de París Charles, hijo del hermano de Grandet. Ellos piensan que el Grandet de París enviaba a su hijo para que se case con su prima y así juntar ambas fortunas familiares. Pero la realidad era otra: el Grandet de París había quedado en la ruina y enviaba a su hijo con una carta –cuyo contenido este desconocía–

donde le informaba a su hermano de su desgracia y que había decidido suicidarse. También le suplicaba que se encargue de su hijo Charles, quien siempre había llevado una vida llena de opulencia, y que lo envíe a las Indias para hacer fortuna.

Eugénie y Charles inician una relación amorosa en medio de la adversidad.

Monsieur Grandet buscó ayuda en monsieur Des Grassins para que pusiera en orden todos estos asuntos en París e incluso pueda sacar algún beneficio de la desgracia de su hermano. Poco a poco, Eugénie se iba enamorando de su primo Charles. Por eso, cuando se enteró de su drama y de que su padre estaba planeando enviarlo a las Indias, ella no dudó en entregarle las monedas de oro que recibía de su padre por su cumpleaños cada fin de año, con el fin de que tenga una buena dote para cuando se case. Charles aceptó esa fortuna y a cambio le dejó en prenda un cofre valioso que contenía los retratos de sus padres. En pocos días, los jóvenes se juraron amor y que a su regreso se casarían. La madre y Nanon apoyaron este amor discreto.

Llegó el día de Año Nuevo y, como era costumbre, monsieur Grandet pidió a su hija las monedas de oro para verlas. Cuando se enteró de que las había entregado al primo, la encerró a pan y agua en su cuarto. Esta situación fue mermando la salud de la madre. Sin embargo, el notario Cruchot, amigo y consejero de Grandet, le hizo desistir del maltrato para con su hija, pues si su esposa moría pronto –lo cual ya estaba casi consumado–, sería Eugénie la heredera de la madre, y tendría que repartir la fortuna. Grandet recapacitó y cambió de actitud. Poco tiempo después, la madre falleció y Grandet hizo firmar un documento a su hija donde ella renunciaba a sus bienes. El dinero no le importaba pues seguía esperando la llegada de su amado Charles.

Pasaron algunos años y el anciano Grandet, antes de morir, enseñó a Eugénie los avatares del negocio familiar. Tras su muerte, los Cruchot continuaron siendo los consejeros financieros de Eugénie. Además, monsieur Des Bonfons aún aspiraba a obtener su mano, ya que Adolphe Des Grassins había desistido, Eugénie seguía esperando a Charles, pero se desilusionó cuando supo que su primo había retornado rico y con el deseo de desposar a una aristócrata parisina. Él mismo se lo hizo saber en una carta en la que le pide devuelva el cofre que le encargó; además, asegura devolverle el oro que le prestó más intereses. Eugénie, despechada, aceptó casarse con monsieur Des Bonfons, pero sin consumar jamás el matrimonio. A los 36 años, enviudó y siguió sola, dedicada a obras de caridad.

⏩ *EUGÉNIE GRANDET*

(fragmento)

Salía de su sopor aparente el día y a la hora en que tenía que recibir las rentas, hacer cuentas con los colonos o dar recibos. Entonces se agitaba en su sillón de ruedas hasta que se encontraba frente a la puerta de su despacho. Una vez allí, hacía que su hija la abriera y le indicaba la manera de colocar los sacos de dinero unos sobre otros; luego volvía a su sitio silenciosamente tan pronto como ella le había devuelto la preciosa llave que él siempre llevaba en el bolsillo de su chaleco y que palpaba de vez en cuando. Por su parte, su viejo amigo el notario, pensando que la rica heredera tendría necesariamente que casarse con su sobrino el presidente, si Charles Grandet no volvía, redobló sus cuidados y sus atenciones; iba todos los días a ponerse a las órdenes de Grandet; por indicación de éste visitaba Froidfond, las tierras, los prados y las viñas, vendía las casuchas y las convertía en oro y plata, que iban a reunirse secretamente a los sacos apilados en el despacho. Por fin llegaron los días de la agonía, durante los cuales la fuerte contextura del avaro luchó con la muerte. Quiso él permanecer sentado en el rincón de la chimenea, delante de la puerta de su despacho. Cogía y enrollaba todas las mantas que le ponían encima y decía a Nanon:

– Aprieta, aprieta esto para que no me roben.

Cuando podía abrir los ojos, en los cuales se había concentrado todo lo que le quedaba de vida, los volvía con rapidez hacia la puerta de su despacho, donde yacían sus tesoros, y decía a su hija:

– ¿Estás ahí? ¿Estás ahí?

– Sí, padre.

– ¡Vigila el oro!... ¡Pon oro delante de mí!

Eugénie le colocaba algunos luises sobre la mesa y el viejo permanecía horas enteras con los ojos fijos en los luises, como el niño que, cuando empieza a ver, contempla estúpidamente el mismo objeto; y como al niño, se le escapaba una sonrisa penosa.

–¡Esto me reanima! –solía decir, dejando aparecer en su rostro una expresión de beatitud.

Cuando el cura de la parroquia fue a administrarle los sacramentos, los ojos del avaro, que desde hacía algunas horas tenían la apariencia de un muerto, se animaron al ver la cruz, los candelabros y la pila de plata del agua bendita, y se quedó mirándolos fijamente, y su jobanillo se movió por última vez. Cuando el sacerdote le acercó a los labios el crucifijo de plata sobredorada para que besase la imagen de Cristo, Grandet hizo un tremendo gesto para cogerlo y aquel último esfuerzo le costó la vida. El moribundo llamaba a Eugénie, a quien no veía a pesar de que estaba arrodillada a su lado y de que bañaba con sus lágrimas una mano ya fría.

– Padre mío, bendiga.

– ¡Cuida bien de todo! Allá arriba me rendirás cuentas –dijo, probando con estas palabras que el cristianismo debe ser la religión de los avaros.

Eugénie Grandet se encontró, pues, sola en el mundo y en aquella casa, teniendo solo a Nanon para poder dirigirle una mirada con la certidumbre de ser entendida y comprendida, Nanon, el único ser que la quería desinteresadamente y con quien podía hablar de sus penas. La gran Nanon era una providencia para Eugénie, así que dejó de ser una criada para convertirse en una humilde amiga.

Después de la muerte de su padre, Eugénie se enteró por *maître* Cruchot que poseía trescientas mil libras de renta en bienes inmuebles en el distrito de Saumur, seis millones en papel colocado al tres por ciento, que habían sido adquiridos a sesenta francos y entonces valían sesenta y siete; más de dos millones en oro y cien mil francos en escudos, sin contar los atrasos que aún tenía que cobrar. La estimación total de sus bienes sobrepasaban los diecisiete millones.[2]

2 BALZAC, Honoré de. *Eugénie Grandet*. Madrid: Unión Editorial, S.A., 1999. pp. 218-220.

4.3. GUSTAVE FLAUBERT

4.3.1. Vida

Gustave Flaubert es considerado iniciador de la novela moderna.

Nació en Rouan, en la alta Normandía, el 12 de diciembre de 1821. No fue un alumno muy destacado en el colegio, sin embargo, ya desde muy joven se sentía atraído por la literatura. Obtuvo la licenciatura de Derecho en París, pero nunca lo ejerció. Detestaba la ciudad y prefería el campo, así que regresó a su tierra y adquirió una propiedad en Croisset, donde vivió hasta el fin de sus días.

Con unos amigos viajó por Italia, Grecia y Egipto. El Medio Oriente lo dejó impresionado. A su retorno se dedicó a escribir su primera novela, *Madame Bovary*. El proyecto le demoró más de cuatro años. Finalmente, la publicó en 1857 y cobró notoriedad al ser procesado, pues se le acusó de que atentaba contra la moral pública. Luego fue absuelto. Esto convirtió a Flaubert en un escritor muy leído. Su único romance importante fue con la poeta Louise Colet, con quien tuvo una correspondencia rica en reflexiones artísticas durante casi diez años. Nunca se casó ni tuvo hijos. Fue amigo de Víctor Hugo y de George Sand. Su obsesión de toda la vida fue la literatura: no escribió mucho porque se pasaba más tiempo corrigiendo con el objetivo de lograr la *palabra justa*. Fue vanidoso e intolerante con quienes no compartían sus gustos artísticos; padeció de diversas enfermedades y manías. Murió el 8 de mayo de 1880.

4.3.2. Características de su obra

La narrativa de Flaubert es fundamental para entender la novela actual. Fue un precursor en muchos sentidos, pues aportó varios elementos que son imprescindibles para comprender la literatura del siglo XX hasta el presente. En lo que respecta a su postura frente al arte y la sociedad, al igual que Baudelaire, Flaubert despreciaba la sociedad, y en particular sentía odio y repugnancia por el tipo de vida burgués (lo cual es paradójico, ya que justamente de burguesa podemos catalogar su vida). Prefirió la soledad y en ella se protegió de lo horrible y vulgar de la sociedad. Este tipo de pesimismo frente a la realidad es fundamental para entender la postura del escritor en la modernidad. Lo interesante es que Flaubert no busca una evasión negando la realidad que se critica, sino todo lo contrario: se introduce en lo más profundo de ella. Si este escritor odió la burguesía, también es cierto que la representó con todas sus miserias y males. Por ello, su obra es ante todo *realista*.

En Flaubert, su visión del mundo fue de un marcado escepticismo frente a todo (como lo es en el hombre moderno) y su único refugio fue la literatura. Por ese motivo, en su obra, el arte asciende a la categoría de *religión*. En una época como la suya, donde fue común la difusión del ateísmo y el voluntarismo, la única fe que abrazó fue la literatura. Y eso se manifiesta en la búsqueda obsesiva de la perfección. Fue lo opuesto a Balzac –con quien tuvo algunas deudas literarias– en cuanto a lo prolífico. Flaubert escribió pocos libros, pero buscó que cada uno de ellos fuera perfecto. En especial, le atraía mucho la eufonía y la armonía del lenguaje, pues, como manifiesta en algunos

de sus escritos, quería ganar para la narrativa los alcances de la poesía. Por eso pasaba horas leyendo las frases que iba escribiendo y así observar no solo si sintetizaban adecuadamente lo que quería decir, sino además si sonaban bien. No olvidemos que para cada obra suya se documentaba de forma exhaustiva: sus proyectos literarios tomaban varios años.

Otro aspecto fundamental en su narrativa es la configuración de un nuevo tipo de narración: la impersonal. En la narrativa tradicional, el narrador era configurado como un hombre que no solo contaba una historia, sino que además establecía juicios morales sobre lo que iba narrando. Por ello es que podemos reconocer su clase social, género, ideología, creencias, etc. Nada de ello es rastreable en Flaubert. El narrador que él crea es una *voz* que simplemente se dedica a describir y narrar los hechos objetivamente, sin emitir juicios ni comentarios. Es una voz impersonal que no dirige la perspectiva del lector, sino que permite que este establezca libremente sus puntos de vista sobre lo que está leyendo. Este tipo de disposición narrativa es clave para entender la novela moderna.

Mario Vargas Llosa señala que una de las técnicas que Flaubert aporta a la narrativa contemporánea es el discurso indirecto libre[3]; esto es la disposición del discurso, dirigida por el narrador, pero que en algunos momentos emplea las palabras de ciertos personajes. Esto le da a la narración un carácter de polifonía o de entrecruzamiento de voces. Veamos un ejemplo:

> De pronto apareció en la escena monsieur Lheureux, el comerciante. Venía a ofrecer sus servicios, "haciéndose cargo de las penosas circunstancias por las que estaban atravesando". Emma le dijo que muchas gracias, pero que no necesitaban nada. Pero él no se quiso dar por vencido.[4]

El fragmento anterior es enunciado por el narrador, pero las palabras que están entre comillas son del personaje Lheureux. Las voces se entrecruzan, por lo que ya no tenemos una sola perspectiva, sino dos (los narradores actuales ya no suelen emplear comillas para estos casos, por lo que se aprecia una mayor complejidad entre diversas voces narrativas).

4.3.3. Obras

- ***Salambó*** (1862): Novela histórica que se contextualiza en la guerra de los mercenarios (s. III a.n.e.) en la ciudad fenicia de Cártago. Este pueblo contrata mercenarios para enfrentarse a Roma, pero tras la derrota en la primera guerra púnica ya no puede pagarles. Por ese motivo, son atacados. Salambó, la hija del general cartaginés Amílcar Barca, es deseada por Matho, el joven líder de los mercenarios, quien, con la ayuda del esclavo liberto Spendios roba el velo sagrado de Cártago y huye tras haber ingresado al aposento de la joven y declararle su amor. Salambó, con el fin de recuperar ese velo, que es símbolo de su pueblo, se entrega a él y descubre que lo ama, pese a ser su enemigo. Al ser derrotados los mercenarios, Matho es linchado y Salambó no soporta ver su ejecución y muere de dolor.

3 Cf. VARGAS LLOSA, Mario. *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona: Ediciones Seix Barral, S.A., 1975. p. 213-241.

4 FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Bogotá: Editorial Oveja Negra. 1983. p. 295.

- ***La tentación de san Antonio*** (1874): Flaubert trabajó esta novela desde su juventud, y elaboró hasta tres versiones. La definitiva fue publicada en 1874. Es una obra de reminiscencias religiosas y alegóricas, donde San Antonio Abad, el protagonista, sufrirá diversos tipos de tentaciones, teniendo como guía al Demonio. Estas tentaciones están representadas por Nabucodonosor II, la reina de Saba, Lujuria y Muerte, entre otros personajes alegóricos.
- ***La educación sentimental*** (1869): El protagonista es Frederic Moreau, un joven burgués de provincia que, durante un viaje en barco, conoce al matrimonio Arnoux y se enamora perdidamente de Marie. Cuando se establece en París busca relacionarse con los Arnoux ingresando a su círculo social, pero no cuenta con dinero. Después de fracasar en sus estudios, Frederic retorna a su pueblo y permanece ahí hasta que recibe la cuantiosa herencia de su tío. Una vez rico lleva una vida de lujo, derroche y busca a madame Arnoux y la conquista, pese a los prejuicios de la dama. Conciertan una cita amorosa en un hotel, mas ella no acude porque uno de sus hijos se enfermó. Frederic, desilusionado se va a vivir con Rosanette, una joven cortesana que también era amante del señor Arnoux a quien Frederic le prestó quince mil francos porque estaba en la ruina. Cuando intenta reanudar su relación con Marie se entera de que Rosanette espera un hijo de él que se llamaría Eugene y moriría a los dos años de edad, sin que ello afecte a su padre porque no lo quería. Posteriormente, Rosanette se casa con otro y tiene hijos. En cambio, Frederic fracasa en su vida amorosa, pues termina abandonado por sus mujeres. Veinte años después se reencuentra con su amada y se dan cuenta de que su relación ya no tiene sentido y se despiden para siempre. Al final se reúne con su amigo Deslauriers y analizan sus fracasos amorosos.

4.3.4. *Madame Bovary*

Esta novela es la primera gran obra maestra de Flaubert, donde rompe con la tradición romántica y establece nuevos parámetros en la novelística. Flaubert se inspira en una historia real, sucedida en el existente pueblo de Rouault: la de Delphine Delamare, quien cometió adulterio y terminó suicidándose[5]; aunque también se nutre de otras fuentes, como por ejemplo la historia de madame Ludovica en París, a quien conoció y con quien incluso tuvo un romance[6]. Todos ellos son sucesos de infidelidad, mentiras e insatisfacción, propios de la vida burguesa que Flaubert despreciaba, pero que retrató muy bien en sus obras.

Madame Bovary fue publicada en 1857, también *Las flores del mal* de Charles Baudelaire, y ese mismo año ambas obras fueron procesadas por atentar contra la moral. Este escándalo llamó la atención de los lectores en la obra, la cual marca el inicio de la narrativa moderna por los aportes literarios que estableció.

5 Cfr. Vargas Llosa: Ob. Cit. p. 78.

6 Cfr. Ibídem. p. 115.

Características formales

- Género: narrativo.
- Especie: novela.
- Estructura: está dividida en tres partes.
- Esta novela presenta una variedad de narradores. Al inicio, por ejemplo, apreciamos la primera persona del plural o "nosotros"; sin embargo, predomina el narrador impersonal cuya función es narrar en forma objetiva los acontecimientos que se suceden. Con esta obra Flaubert inició la narración *impersonal* (donde el narrador solo debe mostrar y no juzgar).
- Su estilo es bastante delicado y pulido; no olvidemos su obsesión por escoger las palabras precisas, así como su cuidado por elaborar expresiones que consideraba *perfectas*. Flaubert buscó siempre la eufonía, es decir, la musicalidad de la prosa: su meta, era obtener la belleza de la poesía para la prosa.
- El tono es marcadamente realista, y esta realidad es descrita con una objetividad extrema; Flaubert, cuando quería dar a entender el sentimiento de un personaje, no lo hacía directamente, como los románticos, sino que lo sugería a través del ambiente que representaba y donde fluía ese sentimiento que embargaba a quien ponía en escena.
- Los personajes son marcadamente "antihéroes", en el sentido que Flaubert no representa hombres idealizados, sino muestra su mediocridad y sus pequeñas miserias.
- Un recurso fundamental de su estilo es la descripción de objetos, personajes y escenarios, pero no en forma convencional: su originalidad radica en que las cosas descritas cobran la relevancia de un ser vivo, hasta el punto que la forma como representa un objeto es capaz de evidenciar la psicología y naturaleza de su poseedor (un ejemplo claro es la descripción del gorro de Charles, que nos muestra de forma bastante clara el tipo de hombre que es). Además, algunos personajes –sobre todo los que son vistos en forma colectiva– son *cosificados* con el fin de que se retrate en ellos un grupo social determinado. En ese sentido, hay una gran importancia de lo material en su capacidad para hacer conocer a la sociedad y a los hombres, por sobre lo espiritual.
- La narración es, en general, lineal; hay empleo de reminiscencias, pero solo esporádicamente.
- El empleo de diálogos es mesurado, pero en algunos casos es decisivo para la representación de los hechos (el ejemplo paradigmático es la conversación amorosa entre Rodolphe y Emma en el piso superior del ayuntamiento, durante la feria agrícola).
- También hay un empleo mesurado de lo epistolar, pero igualmente fundamental para el desenlace de las relaciones amorosas en la obra.
- Fijación en algunos objetos, casi a manera de fetiches y que evidencian la naturaleza de sus personajes (así, el gorro de Charles en su niñez, los guantes y sobre todo las botitas de Emma, los objetos que esta le regalaba a Rodolphe, entre otros).

Temas

Principal

El abogado Sénard, quien defendió a Flaubert en el juicio que le entablaron por la supuesta inmoralidad de su novela, sostuvo durante el proceso que la moraleja de la obra radica en "los peligros de que una muchacha reciba una educación superior a la de su clase"[7]. Esta sentencia, evidentemente subjetiva, nos puede dar claridad, sin embargo, para establecer el tema principal de la obra: Las ilusiones frustradas de una mujer frente a la decadente sociedad burguesa, pues Emma era hija de un labrador, cuya curiosidad y finalmente deseo de acceder a una vida de refinamiento burgués se plasma cuando, ya casada con Charles, va a una fiesta de la aristocracia; esto se combina con su ansia de gozar un amor intenso, apasionado y lleno de aventuras, lo cual le viene sobre todo de las lecturas de novelas románticas. Hasta cierto punto, en su mundo interior, Emma se consideraba una de las heroínas de estas novelas. Su tragedia radica, entonces, no en que se le haya dado mayor educación de la que merecía –lo cual es por cierto una perspectiva discriminatoria–, sino más bien en su ingenua creencia de que ese mundo de ensueños que ha imaginado se puede concretar en la sociedad burguesa, llena de mezquindades, mediocridad y miserias.

Secundarios

a. El adulterio: ligado a la insatisfacción de Emma, que no puede encontrar el amor que deseaba en Charles. El tema del sexo es fundamental en esta obra, pues ocupa un lugar importante en la vida de los hombres. No olvidemos que Flaubert quería, ante todo, pintar la realidad.

b. La rebeldía: Emma está en contra de las convenciones sociales de su tiempo; su lucha es individual y solitaria en su búsqueda por ser feliz a través de aquello en que creía alcanzaría la felicidad. Finalmente, esa sociedad termina por vencerla y aniquilarla.

c. La frustración: los personajes, concebidos como antihéroes, son por lo general seres insatisfechos que no logran lo que desean; en el caso de los más abyectos (Rodolphe, Lheureux), sus logros son mezquinos, sobre la base del sufrimiento de los otros.

d. La corrupción: en especial se evidencia en el vendedor Lheureux y en su objetivo de engañar y terminar embaucando a Emma Bovary, todo con el objetivo de obtener más dinero.

e. La hipocresía: diversos personajes mienten para lograr sus propósitos o salvarse de sus problemas; en general, se representa una realidad donde predomina el oportunismo y el individualismo.

f. La visión desencantada del amor: a nuestro parecer, los sentimientos son representados en esta obra como debilidades que terminan por chocar contra la mezquina realidad, machista e hipócrita; y esas debilidades hacen flaquear a los personajes para que finalmente sean víctimas de los más fuertes, que actúan por conveniencia y no por amor. En ese sentido, podemos afirmar que la visión del autor para con los sentimientos amorosos evidencia un profundo pesimismo.

7 Ibidem. p. 20.

Personajes

PRINCIPAL	SECUNDARIOS
• Emma Rouault (joven romántica)	• Charles Bovary (se casa con Emma) • Monsieur Homais (farmacéutico de Yonville) • León Dupuis (joven pasante de notario y amante de Emma) • Monsieur Lheureux (vendedor que embauca a Emma) • Rodolphe Boulanger (donjuán y amante de Emma) • Berthe (hija de Emma)

Resumen

La novela empieza con la niñez de Charles Bovary, quien desde pequeño fue retraído y blanco de burlas. Luego, por decisión de su madre, estudió medicina pero no pudo graduarse, así que se convirtió en visitante médico. Viajó a Tostes para trabajar, y por decisión materna se casó con una viuda, madame Dubuc. Una noche lo fueron a buscar para que vaya a la granja de Les Bertaux y atendiera una rotura de pierna sufrida por monsieur Rouault, labrador viudo que vivía con su hija Emma. Charles siguió frecuentando su casa hasta que su esposa se lo prohibió al enterarse de que monsieur Rouault tenía una hija. Sin embargo, tiempo después, la señora Dubuc murió y Charles reanudó sus visitas. Pasado un tiempo pidió la mano de Emma y se casaron.

Emma se educó en un convento y siempre le había gustado leer novelas sentimentales, por lo que tenía un espíritu romántico y soñador. Vio en Charles a un hombre que podría hacer realidad sus sueños de ser una gran dama y de gozar de un gran amor. Pero pasado un tiempo, se dio cuenta de que Charles era un tipo aburrido y sin ambiciones; la vida entre ellos se hizo bastante monótona. Sin embargo, hubo un acontecimiento que cambió el rumbo de su vida: la fiesta en casa del marqués de Andervilliers en La Vaubyessard. Emma conoció allí los refinamientos de la aristocracia y sintió curiosidad por ese tipo de vida. Luego dejaron Tostes y se mudaron a Yonville. Por esos días, Emma estaba embarazada. Vivían cerca de la farmacia de monsieur Homais y de la fonda El León de Oro, cuya dueña era madame Lefrançois. Aquí vivía León Dupuis, un joven pasante de notario. Los primeros meses en Yonville fueron difíciles por la falta de pacientes para Charles y el embarazo de Emma, quien al final tuvo una niña llamada Berthe. Ella se sintió frustrada, pues deseaba un varón (que, según su opinión, era libre de hacer lo que quisiera, a diferencia de la mujer).

Entre Emma y León empezó un intercambio de novelas. Ella comenzó a irritarse por todo, no soportaba su vida gris con Charles ni quería ver a su hija. Ella y León se enamoraron, pero ninguno de los dos se atrevió a tomar la iniciativa. Al final, él se fue a París. Se despidieron sin poder confesar sus sentimientos.

Un día vino a visitar a Charles un hombre llamado Rodolphe Boulanger, dueño de La Huchette, una posesión cerca de Yonville. Fue para que Charles le practicara una sangría. Allí él conoció a Emma y se enamoró de ella. Rodolphe era un hombre ducho en tema de mujeres y decidió conquistarla.

Emma, insatisfecha de su vida matrimonial, incurre en adulterio y arrastra a la ruina a su familia.

Durante una feria agrícola, Emma y Rodolphe se encontraron y comenzaron a caminar juntos. Estuvieron paseando por el campo, y cuando ya iba a empezar la ceremonia, ellos subieron al primer piso del ayuntamiento. Mientras se daba un discurso, Rodolphe decía a Emma palabras de ensoñación que terminaron por hacerla flaquear. Ella se sintió terriblemente atraída por él. Pasaron seis semanas en que Rodolphe no vio a Emma, y luego decidió visitarla. Ella palideció al verlo y él le pidió que le correspondiera. En eso entró su marido, mas no se dio cuenta de nada. Se preocupó de ver pálida a su esposa y Rodolphe la invitó a montar a caballo. Ella lo rechazó, pero su esposo insistió. Al otro día, él fue con un par de caballos y se dirigieron a un lugar profundo del bosque y allí Emma, llorosa, se entregó a él. Empezaron a escribirse todas las noches. Ella comenzó a visitarlo en su casa de La Huchette. La relación duró varios meses, aunque a Rodolphe comenzó a molestarle el sentimentalismo de Emma. Luego, el boticario Homais y Emma convencieron a Charles para que realice una operación a Hyppolite, mozo de El León de Oro quien tenía un pie deforme. La prensa local difundió el acontecimiento, pero al final todo salió mal y se le gangrenó el pie, por lo cual tuvieron que amputárselo. A Emma, esto le confirmaba la mediocridad de su esposo. Sintió menos culpabilidad de entregarse a su amante.

Emma propuso a Rodolphe fugarse y quedaron para encontrarse en el Hotel de Provence y de ahí partir. Sin embargo, Rodolphe le envió una carta donde se despedía de ella. Emma, cuando la leyó, se sintió muy mal, y durante la cena, justo cuando la carroza de Rodolphe pasaba frente a su casa, se desmayó. Estuvo enferma durante varios meses. Pasado un tiempo en que pudo reponerse del abandono de Rodolphe, Charles la llevó a Rouan para que viera el teatro. Allí se encontraron con León, quien los invitó para que se quedaran a ver el espectáculo del día siguiente. Charles dijo que para él era imposible, pero que Emma podría quedarse. Ella aceptó, mas al final no fueron al teatro. Él le confesó su amor. Al otro día, subieron a un cóche y, mientras el cochero se paseaba por todo Rouan, Emma se entregaba a León. Ella comenzó a visitarlo de vez en cuando a Rouan, o él iba a Yonville. Tiempo después, la relación se fue complicando porque Emma tenía serios problemas por las deudas a Lheureux, hasta el punto de que tuvo que vender muchas cosas; sin embargo, la deuda era muy grande y sus bienes tendrían que ser incautados. Charles aún no sabía nada. En un acto de desesperación, Emma pidió una suma fuerte de dinero a León, pero este no tenía. En eso, Emma se enteró de que Rodolphe había regresado a La Huchette, así que lo buscó y le pidió prestado, pero él también la rechazó. Emma, que ya estaba al borde del abismo, decidió suicidarse. Fue a la casa del boticario y, ya que él no estaba, obligó a su ayudante a que le diera arsénico. Esa noche, ella se envenenó. La agonía fue penosa. Charles nada pudo hacer y murió. Con el tiempo, Charles, que aún tenía muchas deudas, se enteró de las infidelidades de Emma, la perdonó y murió poco después. La pequeña Berthe quedó al cuidado de una tía y tuvo que trabajar en una fábrica como obrera.

▸▸ *MADAME BOVARY*

(fragmento)

Emma, sentada frente a su marido, tenía clavados los ojos en él. No se sentía solidaria de su humillación, porque la que ella sentía era de otro tipo. Le daba razón haber cedido al espejismo de que un hombre como aquél pudiera valer para algo, como si no tuviera ya demostrada de sobra su mediocridad.

Charles se puso a pasearse de un extremo a otro de la habitación y el entarimado crujía bajo sus botas.

- ¿Te quieres sentar de una vez? –le dijo ella. Me estás poniendo nerviosa.

Charles obedeció.

"¿Cómo será posible que yo, tan inteligente, me haya venido a equivocar otra vez?", se decía ella. ¡Y qué manía de desperdiciar la vida miserablemente, empeñándose en vanos y continuos sacrificios! Rememoró todas sus apetencias de lujo, todas las carencias a que se había visto sometida su alma, la vulgaridad del matrimonio y de la convivencia, sus sueños que habían caído al fango como golondrinas heridas, todo lo que había anhelado, todo a lo que había ido renunciando, todo lo que hubiera sido capaz de alcanzar. Pero ¿por qué, por qué había sido así?

En medio del silencio que envolvía al pueblo, el aire trajo un grito desgarrador. Bovary se puso tan pálido que parecía que iba a desmayarse y Emma frunció las cejas con nerviosismo. Toda la culpa la había tenido él, ese ser incapaz de comprender nada, de sentir ni padecer, que ahora estaba ahí de pie como un pasmarote, sin ocurrírsele siquiera pensar que la arrastraba con él al ridículo y a la humillación. Había hecho todo lo posible por amarle, incluso se había arrepentido y había llegado a llorar por haberse entregado en brazos de otro.

– Y sin embargo –dijo Bovary, ensimismado y meditabundo–, puede que fuera un valgus.

El efecto de esta frase, rebotando contra el pensamiento de Emma como una bala de plomo contra una bandeja de plata, la hizo estremecerse e inmediatamente, como si quisiera pedir cuentas de su significado, levantó los ojos hacia Charles. Se miraron largamente en silencio, como si les extrañase verse, tan lejos estaba en aquel momento uno de otro, tal era la disparidad de sus conciencias. Charles la miraba con ojos turbios, como de borracho, mientras seguía inmóvil, atento a los últimos quejidos del amputado, que se producía en prolongadas y sucesivas inflexiones, interrumpidas de vez en cuando por un chillido agudo, como el aullido a lo lejos de un animal degollado. Emma se mordía los labios descoloridos y clavaba a Charles sus pupilas ardientes, como la punta de dos flechas de fuego tensas en el arco. Había arrancado una ramita del árbol de coral y la retorcía entre los dedos.

No había una sola cosa en él que no la irritase en aquel momento; no podía soportar su rostro ni sus ropas ni lo que estaba pensando y callaba, incluía en su aborrecimiento a su persona entera, a su vida toda. Le pesaba, como un crimen, su deseo de ser virtuosa, y lo poco que quedaba aún de tal propósito se venía al suelo azotado por los embates furiosos de su orgullo. Se regodeaba en los peores sarcasmos del adulterio triunfal. El recuerdo de su amante revivía ahora en su mente con vertiginosa fascinación. Toda su alma estaba tendida hacia él, hacia aquella imagen evocada, se lanzaba hacia ella con renovado ímpetu.

Y Charles le parecía estar tan al margen de su vida, tan ausente de ella para siempre, tan impotente y anulado como si estuviera a punto de morir, de agonizar allí mismo ante sus ojos.

Se oyeron unos pasos en la acera. Charles miró hacia la ventana y, a través de la persiana bajada, vio pasar al doctor Canivet secándose el sudor de su frente con un pañuelo. Le seguía Homais, llevando un gran estuche rojo. Se dirigían hacia la farmacia.

Entonces Charles, invadido por una súbita sed de cariño producida por el desaliento, se volvió implorante hacia Emma.

– Dame un beso, amor mío.

– ¡Déjame en paz! –le rechazó ella, roja de indignación.

– ¿Qué te pasa? ¿Qué tienes? – repetía él, perplejo–. ¡No te pongas así! Anda, mujer, ven, yo te quiero, lo sabes...

– ¡Ya está bien! –exclamó Emma con terrible acento.

Salió corriendo de la sala, dando tal portazo que el barómetro saltó de la pared y fue a estrellarse contra el suelo.[8]

8 FLAUBERT: Ob. Cit. pp. 212-215

5▸ El realismo en Rusia

Si Francia se dio el lujo de tener durante este periodo a tres maestros de la novela universal –Stendhal, Balzac y Flaubert–, algo similar podemos decir de Rusia, que también ha dado a la literatura a tres profundos conocedores de la compleja, contradictoria y atormentada naturaleza humana: Dostoievski, Tolstoi y Chéjov.

Los escritores rusos del siglo XIX no tuvieron tanta libertad ni facilidades para escribir, pues por lo general eran observados y seguidos dentro de una política represiva promovida por el zarismo. Sin embargo, ello no impidió que estos autores lograran la concreción de grandes obras narrativas a través de sus fuertes críticas al tipo de vida de la aristocracia rusa. Fue gracias a que conocieron a profundidad la sociedad de su tiempo que pudieron proyectarse, hasta mostrar de manera genial los aspectos esenciales de la condición humana.

5.1. REPRESENTANTES

5.1.1. Nikolái Gogol (1809-1852)

De origen ucraniano, escribió, sin embargo, en ruso. Su obra es entendida como un puente entre el Romanticismo y el realismo. Fue amigo de Pushkin, quien lo ayudó en su carrera literaria. Luego trabajaría como catedrático en San Petersburgo y allí publicó relatos como *El inspector*, *Taras bulba*, *La nariz*, que lo volvieron un escritor famoso en su tiempo. Su obra más importante es la novela *Almas muertas*, donde se describe la miseria del campo ruso a través de un estafador que obtiene tierras y subsidios alegando tener siervos que en realidad habían muerto. En esta obra se observa una búsqueda por lograr reformas políticas y morales en su país. Su estilo es peculiar, pues combinó la fantasía con el realismo y el humor con la crítica social. En sus últimos años, atormentado por una creciente locura, abandonó la literatura y se refugió en la fe (profesaba fanáticamente el cristianismo ortodoxo) hasta el punto de quemar la segunda parte de su *Almas muertas*, de la cual solo han quedado fragmentos. Su influencia sería decisiva para los escritores de su tiempo.

5.1.2. Iván Turguéniev (1818-1883)

Dramaturgo y narrador, este escritor de origen noble y que recorrió toda Europa, gozó además de la amistad de diversos escritores franceses de su tiempo. Precisamente por la influencia de ellos se le considera como el escritor ruso más europeísta de su época. En sus novelas, los temas dominantes son la frustración vital, los amores fallidos, la crítica a la vida rusa o a las nuevas ideologías. Sus novelas más importantes son *Hogar de la pequeña nobleza*, *Padres e hijos* y *Tierra virgen*.

5.1.3. León Tolstoi (1828-1910)

Junto a Dostoievski, es considerado el mejor novelista ruso de todos los tiempos y uno de los clásicos de la literatura mundial. Nació en el seno de una familia perteneciente a la más antigua nobleza rusa. Estudió Derecho en las universidades de Kazan y San Petersburgo. Sirvió un tiempo en el ejército, pero luego regresó a San Petersburgo para dedicarse a una vida frívola. Su ideología fue curiosa, pues combinó el anarquismo con el cristianismo libertario y el pacifismo (incluso intercambió correspondencia con Mahatma Gandhi, a quien al parecer influiría en su política pacifista).

León Tolstoi es uno de los máximos representantes de la novela realista histórica con su obra *Guerra y paz*.

Debido a su crítica a las instituciones religiosas de su tiempo, fue excomulgado. Decidió donar su patrimonio a los pobres e irse a vivir con los campesinos de Yásnaya Poliana, donde nació y creció. Gozó de una gran fama en su tiempo, por lo que incluso estuvo voceado para ganar el primer Nobel de literatura en 1901, lo cual al final no sucedió.

En sus obras, Tolstoi demuestra un profundo conocimiento de la naturaleza humana, en especial de sus temores y anhelos, así como de las relaciones ambivalentes y contradictorias que suele tener con las convenciones. Así lo demuestra la obra *La muerte de Iván Ilich*, donde un hombre de una vida sosegada y tranquila, luego de sufrir un accidente que va mermando su salud, comenzará a llevar una vida tormentosa al tener conciencia de la muerte. También tenemos su obra *Ana Karenina*, donde muestra de manera magistral la vida superficial y frívola de la aristocracia rusa. Aquí se exponen sin miramientos los antivalores de esta clase con personajes que, por lo general, actúan guiados por el placer y la obtención de una vida ligera y sin complicaciones ni compromisos.

Su obra maestra es *Guerra y paz*. La trama gira en torno a la historia entrelazada de cuatro familias de la aristocracia rusa: los Bezukhov, los Volkonsky, los Rostov y los Kuraguin. Junto a estos personajes de ficción, aparecen personajes históricos, tales como Napoleón I, el zar Alejandro I y el general Kutúzov. En *Guerra y paz* se narran grandes hechos, tales como la invasión napoleónica a Rusia, la famosa batalla de Austerlitz, la paz, la guerra de Rusia de 1812 y la derrota de los ejércitos franceses después de la ocupación de Moscú. Describe además costumbres de la época, tales como bailes y reuniones que se daban en casa de las familias aristócratas de Rusia, en las cuales el tema de conversación era la guerra y la invasión napoleónica. Se relata también la forma en que las familias se vinculaban mediante los compromisos matrimoniales y la importancia que estos tenían para la sociedad. En esta obra, Tolstói plasma sus ideas sobre grandes temas como la historia, la guerra y la religión.

5.2. FEDOR DOSTOIEVSKI

5.2.1. Vida

Nació el 11 de noviembre de 1821 en Moscú. Su vida fue realmente sufrida e intensa, y está plasmada en su literatura. La temprana muerte de su madre de tuberculosis provocó que el padre se deprimiera y se sumergió en el alcohol. A los once años comenzó a sufrir ataques de epilepsia, que no lo abandonaron hasta su muerte. Fue enviado, junto a su hermano Mijaíl, a San Petersburgo para estudiar en la Escuela de Estudios Militares. Allí nació su interés por la literatura. Al terminar los estudios, ya sabía que quería ser escritor. Conoció a Balzac cuando este viaja a San Petersburgo y decidió traducir *Eugénie Grandet*. A los veinticuatro años logró el reconocimiento con su primera novela, *Pobres gentes*. Sin embargo, sus posteriores obras fueron hondamente criticadas, lo que lo sumió en la depresión.

Fedor Dostoievski es el mejor representante de la novela sicológica.

Formó parte de un grupo intelectual liberal conocido como el *Círculo Petrashevski*, que compartía ideales del socialismo utópico. En 1849 fue apresado con su grupo. Se les acusó de conspirar contra el zar Nicolás I y fue condenado a muerte. Sin embargo, luego se le cambió la pena por cinco años de trabajos forzados en Siberia. Pasado ese tiempo regresó a San Petersburgo y fundó algunas revistas con su hermano a fin de difundir sus novelas. Se casó con Mariya Isáyeva, pero tiempo después ella enloqueció y murió. Dostoievski, que había publicado con singular éxito *Memorias de la casa de los muertos*, inspirado en sus vivencias en Siberia, empezó un conjunto de viajes por Europa. Se aficionó al juego y perdió mucho dinero. Al morir su hermano, debe cuidar de sus cuatro hijos, y se hizo cargo de sus deudas. Firmó un contrato para escribir dos novelas en seis meses (escribía por las mañanas *Crimen y castigo* y por las tardes, *El jugador*), y contrató como secretaria a Anna Grigórievna Snítkina, quien se convirtió en su segunda esposa. Llegó a profesar el cristianismo ortodoxo e incluso atacó las ideas socialistas de su juventud. A los 58 años publicó la novela que es considerada su obra maestra: *Los hermanos Karamázov*. Un año después falleció.

5.2.2. Características de su obra

A lo largo del siglo XIX era una constante la publicación de las novelas en forma de folletines. Vale decir, los periódicos de la época solían traer en cada número un folletín que era la primera parte de una novela, la cual comenzaría a ser publicada en forma serial. Muchos escritores participaron de este tipo de publicación y Dostoievski no sería la excepción. Esto influiría notablemente en su estilo, pues ya que debía llamar la atención para que el lector siga adquiriendo estos folletines, trabajaba mucho con los clímax en la historia. Y, como le exigían que la parte a publicar esté lista lo más pronto posible, Dostoievski no se daba mucho tiempo para corregir. Sin embargo, esto no quiere decir que su prosa haya sido descuidada, sino que más bien muestra la genialidad del escritor en su capacidad por crear grandes obras a pesar de la presión y la premura del tiempo.

Dostoievski es considerado el maestro de la novela psicológica, iniciada por Stendhal. Sus personajes, muchos de ellos retratados a partir de sus propias vivencias, son por lo general de personalidades complejas: seres atormentados por sus creencias, situaciones o ideologías radicales. El personaje dostoievskiano es un cúmulo de contradicciones y tormentos, como son los hombres de la modernidad en que estamos inmersos. Ahora, no por ello afirmamos que su visión del mundo sea naturalista, sino todo lo contrario: sus personajes no están determinados por el medio ambiente que habitan –aunque de hecho los influye–, sino por sus ideas y creencias. Por ello también muchas veces se ha dicho que sus novelas son de tesis, pero en realidad el autor no defiende o sustenta tal o cual ideología en sus ficciones, sino que configura personajes que son perseguidos por ideas o creencias que muchas veces los maniatan o conducen a la angustia y la

crisis. Lo que sí es cierto es que en sus novelas se representan diversas concepciones, algunas de ellas contrarias a las convenciones y que ponen en tela de juicio la moral de su época.

Los aportes de Dostoievski a la literatura moderna quizá no sean tan grandes en cuanto a lo formal, como en Flaubert; sin embargo, lo que nadie pone en discusión es que el mundo lleno de angustia, nihilismo y pesadilla de sus obras, donde habitan personajes atormentados sobre todo desde su *mundo interior*, ha influido decisivamente en escritores posteriores como Kafka, Hesse, Faulkner, Camus o Sábato, entre otros.

5.2.3. Obras

Sus libros más importantes son:

- *Pobres gentes* (1846)
- *Humillados y ofendidos* (1861)
- *Memorias de la casa de los muertos* (1861-1862)
- *Memorias del subsuelo* (1864)
- *Crimen y castigo* (1866)
- *El jugador* (1866)
- *El idiota* (1868-1869)
- *El eterno marido* (1870)
- *Los endemoniados* (1871-1872)
- *Los hermanos Karamázov* (1879-1880)
- *Diario de un escritor* (1873-1881, publicación póstuma)

Rodion y Marmeládov, víctimas de la degradación en *Crimen y castigo*.

5.2.4. Crimen y castigo

Características formales

- Género: narrativo.
- Especie: novela psicológica.
- Estructura: está dividida en seis partes y un epílogo.
- Predominio de la narración en tercera persona (narrador-omnisciente).
- Linealidad en la disposición de la historia (orden cronológico de lo narrado).
- Estilo: sencillo. Busca la objetividad de los acontecimientos; para ello se vale de la descripción de situaciones, escenarios y personajes.
- Escenarios: urbanos, en especial los suburbios de San Petersburgo.
- Personajes atormentados y sumidos en la degradación: Raskólnikov, Marmeládov, Sonia, Svidrigailov; pero también aparecen otros que afrontan la realidad con buen humor: Razumijin.
- Escenas sangrientas y dramáticas (el asesinato de las hermanas Ivanovna, la muerte de Marmeládov, la confesión de Raskólnikov).

- Alternancia entre elementos climáticos y anticlimáticos: debido a la forma de cómo fue concebida la novela primigeniamente, es decir, para ser publicada en forma de folletines. Por ello también hay un desarrollo del suspenso.
- Constantes debates e intercambio de ideas: en la obra destacan también los diálogos entre personajes para debatir sobre ideas o concepciones referentes a la moral, el crimen y la voluntad. Por ejemplo, entre Raskólnikov y Petrovich, Raskólnikov y Luzhin, entre otros.
- Presencia de imágenes oníricas: se representan sueños de Raskólnikov que se asocian subconscientemente con sus preocupaciones y angustias debido al crimen que cometió.

Temas

Principal

El tema principal es la angustia de un hombre, producida por el proceso de conciencia de la culpabilidad a partir de un crimen realizado. Por lo general, se suele plantear que el tema principal de esta novela es la representación de la teoría del superhombre, encarnada por Raskólnikov. Sin embargo, no olvidemos que esta concepción como tal, establecida por el filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900), es posterior a la novela. Más bien podemos afirmar que la ideología del personaje va a influir en la moral nietzscheana. Pero lo cierto es que ya durante el contexto de Dostoievski estaba difundiéndose en el ambiente la ideología voluntarista, expresada sobre todo en las obras de los filósofos Schopenhauer y Kierkegaard.

Secundarios

- La marginalidad: la pobreza que se observa en la mayoría de personajes permite que ellos padezcan un proceso de degradación (Raskólnikov se convierte en un asesino, Sonia se prostituye, Marmeládov en un alcohólico, Katerina está tuberculosa, etc.). Aunque también hay personajes que afrontan esta adversidad con coraje como Dunia y Razumijin.
- El alcoholismo: se representa en Marmeládov, quien evidencia una realidad marcadamente degradada y patética.
- La prostitución: encarnada en Sonia, quien, a pesar de ser una chica angelical y de sentimientos nobles, se dedicaba a este oficio para poder ayudar a su familia.
- El sacrificio: sobre todo en los casos de Sonia y Dunia. La primera no duda en prostituirse para aliviar la miseria en que viven sus hermanitos y su madrastra, ya que su padre es un alcohólico. La segunda decide casarse con un hombre que no quiere, solamente para que Raskólnikov pueda concretar su carrera. Al final desiste de ello por petición del hermano.
- El interés individualista: representado en la filosofía de Luzhin con su teoría del "te amarás a ti mismo antes que a tu prójimo"; esto evidencia el individualismo y la pérdida de valores como la solidaridad y la preocupación por el otro, propios de la modernidad y de la vida en la ciudad.
- El sentimiento cristiano: evidenciado en Sonia y en su deseo de que Raskólnikov tome conciencia de su crimen y pague por su pecado para que pueda redimirse ante Dios.
- La conversión: al final, Raskólnikov toma conciencia de su crimen y, a partir del sentimiento religioso de culpabilidad que Sonia le imprime, él se convierte en un "hombre nuevo".

Personajes

PRINCIPAL	SECUNDARIOS
• Rodión Raskólnikov (exestudiante de Derecho)	• Alíona Ivánovna (vieja usurera, asesinada por Rodión) • Lizaveta (hermana de Alíona) • Pulquería (madre de Rodión) • Dunia (hermana de Rodión) • Marmeládov (alcohólico y conocido de Rodión) • Sonia (hija de Marmeládov que se prostituye para ayudar a su familia) • Svidrigailov (hombre obsesionado con Dunia) • Razumíjin (amigo de Rodión) • Luzhin (pretendiente de Dunia) • Porfiri Petrovich (agente de policía que está tras Rodión)

Resumen

Rodión Raskólnikov es un estudiante de Derecho que ha abandonado la universidad, en San Petersburgo, por problemas económicos. A pesar de la miseria en que vive, Raskólnikov se considera superior a las demás, intelectualmente. Pensaba que las normas sociales estaban hechas para la gente común u ordinaria; en cambio, los pocos hombres extraordinarios como él estaban más allá de las convenciones sociales y eran capaces de todo... incluso de matar. Este pensamiento voluntarista lo tenía obsesionado.

Él vive en un sucio cuartucho que había alquilado en un edificio de los suburbios de la ciudad, pero hace mucho tiempo que no pagaba la pensión. Con el pretexto de empeñar alguna baratija, Rodión se dirige a la casa de una usurera, Alíona Ivánovna. En realidad, lo que quería era rastrear el terreno, pues tenía un plan: asesinar a la vieja Alíona, para robarle y justificaría su crimen pues la consideraba un ser nocivo para la sociedad, porque vivía de los demás.

El tormento de Raskólnikov se manifiesta en sus actitudes sorpresivas y hasta en sus pesadillas.

Al salir del cuarto de la usurera, le dolía terriblemente la cabeza. Entró a un bar y pidió una cerveza. Allí conoció a un borracho llamado Marmeládov, quien le contó su patética historia: vivía con su esposa y sus hijos; la mayor se llama Sonia y era fruto de su primer compromiso. Él había intentado buscar trabajo, pero nunca duraba por su afición al alcohol. Su mujer, a pesar de que estaba tísica, lavaba ropa para alimentar a los niños. Sonia buscaba trabajo, pero como no tenía ningún oficio nadie la contrataba. Hasta que, ante el drama de que sus hermanitos pasaban hambre, decidió prostituirse para llevar un poco de dinero a su casa. Sin embargo, tuvo que irse y alquiló un cuartucho

miserable. A veces, por la noche y sin que nadie la viera, iba a su casa y daba el dinero para que su familia no pase hambre. Y mientras tanto, el padre andaba tumbado en los bares. A Raskólnikov esta historia lo hizo sentir peor. Llevó a Marmeládov a su casa y cuando su esposa lo vio, lo cogió de los cabellos, lo arrastró por el suelo y comenzó a darle de manotazos. Rodión salió de allí y dejó las pocas monedas que tenía en la mesa.

Al llegar a su cuartó encontró una carta de su madre, Pulqueria, quien le contó las penurias que su hermana, Dunia, había pasado en la casa de un tipo llamado Svidrigailov, donde trabajaba. Él la intentaba seducir, pero ella lo rechazaba; en eso, la esposa se enteró y pensó que la culpable era Dunia, así que no solo la despidió, sino que además difundió en todo el pueblo que era una cualquiera. Pero luego, al enterarse de que era inocente, pidió disculpas a Dunia y la reivindicó. Un familiar suyo llamado Luzhin conoció a Dunia y la pidió en matrimonio. Él iba a abrir un bufete de abogados en San Petersburgo, por lo que podía ayudar a Raskólnikov en su carrera. Pero Rodión se dio cuenta de que su hermana no estaba enamorada de Luzhin. En realidad, se sacrificaba por su hermano. Rodión juró que impediría esa boda. Resuelto, decidió llevar a cabo su plan.

Cogió el hacha de la portería, sin que nadie se diera cuenta, la guardó en su saco y se dirigió a la casa de Aliona. Ella estaba sola y lo hizo pasar. Le dio la espalda y él sacó el hacha y le descargó un terrible golpe y la mató. Le sacó la llave que llevaba en el cuello y entró al cuarto para tomar lo que encontrara de valor. Pero al salir a la sala, vio a la hermana de la asesinada, Lizaveta, paralizada de terror. Raskólnikov también la mató de un hachazo. Cerró la puerta, tomó el dinero y las joyas, y huyó de allí. Dejó el hacha donde la encontró y fue a su cuarto. Escondió lo robado y se tumbó en su cama. Al despertar, se enteró de que tenía una notificación de la policía. Temió lo peor.

En la comisaría se entrevistó con el agente Petrovich, quien lo interrogó por la demanda que le había entablado su arrendataria, pues hace meses que no pagaba su pensión. Rodión, excitado, se desmayó. Después decidió esconder las joyas debajo de una enorme piedra, y visitar a su amigo de la universidad, Razumijin. Este vio muy alterado a Rodión y lo siguió hasta su cuarto, donde nuevamente se desmayó. Razumijin cuidó al amigo, quien luego fue visitado por Luzhin. A Rodión le cayó muy mal, lo desairó y le dijo que no se casaría con Dunia.

Mientras tanto, Rodión, al pasear, vio a un hombre que había sido atropellado. Era Marmeládov. Lo llevó a su casa con su familia, pues estaba muriendo. Mandaron llamar a Sonia y, cuando ella llegó, Rodión no podía creer que una chica tan angelical podía llevar una vida tan abyecta. Marmeládov murió en los brazos de Sonia. El exestudiante, impactado por esta desgarradora escena, dejó todo el dinero que tenía y salió de allí. Luego llegaron su madre y su hermana, y tuvieron una discusión. Dunia decidió terminar su compromiso con Luzhin y este prometió vengarse de su hermano.

Rodión fue invitado al sepelio, pues gracias a él pudo ser enterrado Marmeládov. También asistió Luzhin, quien al ver la atracción entre ellos, puso en el vestido de Sonia, sin que se diera cuenta, cien rublos, y luego la acusó de ladrona. Un testigo desenmascaró a Luzhin. Después, Rodión la siguió hasta su cuarto y allí le confesó a Sonia su doble crimen. Ella, impactada, lo instó a entregarse a la policía para redimir su culpa, pues había cometido un gran pecado (porque a pesar de su oficio profesaba un enorme sentimiento cristiano). Rodión solo lamentaba la muerte de Lizaveta, pero decía que no había cometido ningún crimen pues solo había matado a una cucaracha. Sonia le

prometió seguirlo adonde su condena lo envíe, pues ahora había algo que los unía. Sin embargo, esta confesión había sido escuchada también por Svidrigailov, quien estaba obsesionado con la hermana de Rodión y había llegado a San Petersburgo; donde alquiló un cuarto aledaño al de Sonia.

A partir de ese momento se acrecentó la angustia en Raskólnikov, quien se debatía entre la culpabilidad y la actitud voluntarista. Comenzó a ser acosado por Petrovich, quien le decía que él era el asesino de las hermanas, pero que lo había hecho no por pobreza ni venganza, sino por sus ideas. También lo hostiga Svidrigailov quien, antes de suicidarse le contó a Dunia que su hermano era un asesino. Pero quien más influyó en Raskólnikov fue Sonia, y por ella finalmente decidió entregarse a la policía. En el juicio, debido a muchos testimonios donde se evidenciaban las actitudes altruistas de Rodión, la corte fue benigna y al final se le condenó a ocho años de trabajos forzados en Siberia. La madre murió durante el juicio y su hermana Dunia se casó con Razumijin.

Sonia acompañó a Rodión a Siberia, le llevaba comida, lo atendía cuando enfermaba, pero Rodión, que aún se mostraba como un ser alterado, la rechazaba. Pasado un tiempo, ella dejó de visitarlo y él se dio cuenta de sus sentimientos hacia ella. Por eso, cuando Sonia apareció –había estado enferma–, él se abrazó a sus piernas y le suplicó perdón por ser un miserable. La novela termina cuando el narrador nos dice que ahora Raskólnikov era un hombre distinto.

▸▸ *CRIMEN Y CASTIGO*

(fragmento)

– ¿Qué es? –preguntó, observando de nuevo a Raskólnikov con atención y sopesando la prenda.

– Un objeto... una pitillera... de plata... mírela.

– Pues no parece que sea de plata... ¡Y vaya si la ha envuelto bien!

Tratando de desatar el bramante y vuelta hacia la ventana, hacia la luz (tenía todas las ventanas cerradas a pesar del calor), se desatendió de él por unos segundos y le volvió la espalda. Raskólnikov se desabrochó el abrigo y liberó el hacha del nudo, pero sin sacarla del todo, limitándose a sostenerla con la mano derecha debajo de la ropa. Tenía una tremenda flojedad en los brazos y notaba cómo se le entumecían y anquilosaban por momentos. Temía que el hacha se le escapara de las manos y cayera al suelo. De pronto, notó una especie de vértigo.

– ¡Vaya una manera de envolver! –gritó la vieja contrariada con intención de volverse hacia él.

No se podía perder ni un momento más. Raskólnikov extrajo del todo el hacha, la enarboló con ambas manos, apenas consciente de lo que hacía, y casi maquinalmente, apenas sin esfuerzo la descargó en la cabeza por el lado de la pala. Estaba como desfallecido; pero, en cuanto descargó el hacha, renacieron sus fuerzas.

Como de costumbre, la vieja no llevaba nada a la cabeza. Sus escasos cabellos, rubios y entrecanos, muy untados de grasa, estaban trenzados en una coleta parecida a una cola de ratón y recogidos en la nuca bajo los restos de un peinecillo de concha. El golpe había pegado en lo alto del cráneo debido a su escasa estatura. Lanzó un grito, pero muy débil, y se desplomó de golpe, aunque todavía tuvo tiempo de levantar ambas manos hacia la cabeza. Una de ellas tenía aún agarrado el paquetito. Entonces Raskólnikov golpeó una vez más, y otra, siempre con la pala del hacha, siempre en lo alto del cráneo. Brotó la sangre, como de un vaso volcado, y el cuerpo cayó de espaldas. Él retrocedió, dejó que cayera del todo y enseguida se inclinó sobre su cara; ya estaba muerta. Tenía los ojos abultados, como si fueran a salírsele de las órbitas, y la frente y todo el rostro arrugados y contraídos por una convulsión. Raskólnikov dejó el hacha en el suelo, junto a la muerta y procurando no mancharse de sangre, se puso a rebuscar

en el bolsillo del lado derecho de donde la vieja había sacado las llaves la vez anterior. Raskólnikov estaba en su sano juicio, no sentía confusión ni vértigo, pero aún le temblaban las manos. Más tarde recordará que había puesto mucha atención y cuidado, procurando no marcharse... Enseguida sacó las llaves; como entonces, estaban en una anilla de acero, formando un manojo. Corrió con ellas al dormitorio. Era una habitación muy reducida, con una enorme urna llena de iconos. En la pared opuesta había una cama grande, muy pulcra, cubierta con un edredón de retales de seda. En la tercera pared estaba la cómoda. Le ocurrió algo extraño: en cuanto empezó a probar las llaves en la cerradura de la cómoda, nada más oír su tintineo, le pareció que un escalofrío le recorría el cuerpo. Súbitamente, volvió a sentir el impulso de dejarlo todo y escapar. Pero solo fue un instante. Ya era tarde para marcharse. Incluso se dirigió una sonrisa irónica cuando le asaltó otra idea inquietante: la vieja podía estar viva todavía y aún podía recobrar el sentido. Dejando las llaves y la cómoda, corrió hacia donde se encontraba el cuerpo, agarró el hacha y la enarboló otra vez sobre la vieja, pero no la descargó. No cabía duda de que estaba muerta. Al inclinarse y observarla más de cerca, vio claramente que tenía el cráneo partido e incluso un poco despedazado. Iba a tocarla con un dedo pero retiró la mano; además, la cosa era evidente. Entre tanto, la sangre había formado ya un charco.[9]

5.3. ANTÓN CHÉJOV

twitter.com/calapenshko

5.3.1. Vida

Nació en Taganrog, el 17 de enero de 1860. Su padre le impartió una educación severa y religiosa. Cuando el negocio familiar quebró, tuvieron que irse de su ciudad natal hacia Moscú, para que su padre no vaya preso. Chéjov estudió Medicina en la Universidad de Moscú. También comenzó a escribir en periódicos pequeños crónicas y relatos, bastante ingeniosos y salpicados con gran humor e ironía, lo que comenzó a ganarle reconocimiento como escritor.

Sus dos grandes pasiones fueron el teatro y el relato corto. Se casó con la actriz Olga Knipper, quien trabajó en varias de sus obras. Incluso Chéjov llegó a trabajar en el Teatro de Moscú con el gran director Konstantin Stanislavski. Pero no todo sería felicidad en su vida, pues arrastró la tuberculosis durante muchos años, enfermedad contra la que luchó siempre con esfuerzo y tesón. Fue el gran escritor ruso de su tiempo, junto a autores de la talla de Tolstoi y Máximo Gorki. Murió en Alemania, el 15 de julio de 1904.

5.3.2. Características de su obra

Chéjov, como Tolstoi, fue un gran conocedor de la condición humana. Pero a diferencia de este, que reflexionaba críticamente sobre la degradación moral de su tiempo, Chéjov se dedicó a mostrar los límites del hombre de su época, de sus anhelos y defectos, sin emitir juicios de valor ni condenarlo por conductas que se alejen o se contrapongan a las convenciones sociales.

9 DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Crimen y castigo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000. pp. 151-154.

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

Su estilo sencillo y depurado es producto de un arduo trabajo con la palabra. Prefirió el relato corto a la novela con la finalidad de trazar las curiosidades humanas de manera más inmediata, pero no por ello menos meditada. Se ha señalado su visión pesimista de la realidad del hombre común y corriente, donde también hay momentos para la ternura y la sonrisa, como se evidencia en sus cuentos. Maestro de la ironía, Chéjov se convirtió en uno de los clásicos universales del cuento. Gorki decía que lo genial en Chéjov era que hacía buena literatura "sin haber creado absolutamente nada".

Anton Chéjov es el maestro del cuento realista ruso.

5.3.3. Obras

Teatro

- *Tío Vania* (1899-1900)
- *Las tres hermanas* (1901)
- *El jardín de los cerezos* (1904)

Cuento

- "La estepa" (1888)
- "Cirugía" (1884)
- "La dama del perrito"
- "El pabellón n.° 6"
- "Campesinos"
- "La muerte de un funcionario" (1883)
- "La tristeza" (1885)

Uno de sus cuentos más memorables es "La dama del perrito". Aquí se aprecia la maestría de Chéjov para retratar personajes tal y como son en la realidad, con sus sueños y penurias a cuestas. Se narra la historia de Gúrov, quien, después de años de casado, va tomando conciencia de que su matrimonio, producto de las "pequeñas miserias de la vida conyugal" (como diría Balzac), se ha convertido en un contundente fracaso. Por ello viaja constantemente para conocer mujeres y tener diversas aventuras. Se convierte en un experto de la seducción y de vez en cuando reflexiona sobre la naturaleza femenina frente a las paradojas del amor. En eso conoce en una pensión a una hermosa y misteriosa mujer, de la que nadie sabía nada y que llegaba a almorzar con un pequeño perro, por lo que era conocida simplemente como la "dama del perrito". Él la aborda y se da cuenta de que esta mujer tampoco era feliz. Ella –su nombre es Anna– estaba casada y quería a su esposo, pero no soportaba que este tuviera espíritu de lacayo. Por ello también viajaba, con la excusa de recuperarse de enfermedades, pero en el fondo buscaba otra vida. Gúrov y ella se hicieron amantes. A partir de ese momento, ellos comenzaron a llevar una doble vida: cada uno tenía su pareja ante la sociedad, pero, en la soledad de una habitación, compartían sus sentimientos. Con el tiempo llegaron a amarse y a sobrellevar juntos una vida exterior que era totalmente falsa. La conclusión que nos deja es contundente y nos muestra cuán bien conocía Chéjov las insatisfacciones humanas: todos llevamos dos vidas, pero la que nadie ve es la verdadera.

6› El naturalismo

Es una tendencia realista impulsada por el escritor y periodista francés Emilio Zola y teorizada en el prólogo de su novela *Thérèse Raquin* y sobre todo en sus estudios *La novela experimental* y *Los novelistas naturalistas*. Su base ideológica se encuentra en el determinismo darwiniano –que, por cierto, el mismo Darwin nunca aceptó sino que fue planteado por otros personajes– en el ámbito de la sociedad. Es decir, se creía que al hombre lo determinaba el medioambiente en que vivía. Esto se vislumbra en las obras literarias; en la representación de prototipos de los vicios sociales, seres degradados y vistos desde un punto casi fisiológico. Esta degradación de los héroes del naturalismo es producto del medio en que se insertan.

Algunos plantean que realismo y naturalismo son sinónimos; otros, que naturalismo es la segunda etapa del realismo, o su periodo radical. Lo cierto es que esta confusión fue iniciada por el mismo Zola, quien en sus escritos incluía como naturalistas a autores como Balzac o Flaubert. Lo cierto es que esta tendencia tuvo algunos adeptos y marcados opositores, y muy rápidamente envejeció como alternativa literaria, debido quizá a que se apoyaba en una propuesta científica que también fue reconocida como incorrecta y tendenciosa con el paso del tiempo.

6.1. Características

- Niega la parte espiritual del hombre: los sentimientos e ideales son considerados como productos del organismo.
- Determinista: los comportamientos humanos están marcados por la herencia biológica y las circunstancias sociales.
- Así como el científico, el novelista también debe experimentar con sus personajes para demostrar que su comportamiento depende de la herencia y el medio.
- En cuanto a temas, ambientes y personajes, abundan las bajas pasiones, así como personajes estúpidos, alcohólicos o psicópatas que obedecen, sin saberlo, a sus tendencias genéticas, si bien sus reacciones difieren según el ambiente en que se han educado.
- En la técnica y el estilo se llevan a sus últimas consecuencias los métodos de observación y documentación del realismo.

Aparte de Zola, se ha vinculado con el naturalismo a escritores como Guy de Maupassant y los hermanos Goncourt.

Este cuadro de Manet nos presenta a Nana, mujer que quiere ascender socialmente a través de la prostitución.

6.2. EMILIO ZOLA

Emilio Zola es el padre del naturalismo, última etapa y exageración del realismo.

Nació en 1840. Teorizador y principal defensor del naturalismo, fue un escritor bastante polémico en su tiempo. Inició como periodista. Estudió con el pintor Paul Cézanne y también gozó de la amistad de Flaubert y Maupassant. Estableció las bases del naturalismo y concibió un proyecto que se puede comparar con la *Comedia humana* balzaciana: escribir una saga de veinte novelas titulada *Los Rougon-Macquart*, que evidencia la realidad naturalista del ser humano, una especie de "historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio" (así la subtitula). Se ganó enemistades y admiraciones. Pero el caso más fuerte de su vida es su artículo "Yo acuso", donde defendió a un militar llamado Dreyfus, acusado de espía. Zola levantó la voz de protesta y denunció a las autoridades que habían manipulado la información por condenar al inculpado. El escritor partió al exilio, pero luego retornó a París al descubrirse que lo que dijo era cierto. Tiempo después murió asfixiado en su casa de forma bastante sospechosa. La leyenda nos dice que fue un "ajuste de cuentas". Era 1902.

Sus obras más conocidas son:

- *Nana* (1880)
- *La alegría de vivir* (1884)
- *Germinal* (1885)
- *La tierra* (1887)
- *La bestia humana* (1890)
- *El dinero* (1891)

Una de sus novelas más representativas es *Nana* (pertenece a la saga de *Los Rougon-Macquart*), donde narra la historia de una mujer de origen humilde que desea ascender socialmente por medio de la prostitución. Por ello comienza a trabajar en teatros para caballeros. No sabía cantar ni bailar, pero tenía otros atributos que le permiten ascender adonde quería. Es así como se convierte en una cortesana famosa: tenía como amantes a hombres de la nobleza parisina (Zola nos muestra aquí la sociedad corrupta de la clase alta francesa, llena de vicios y de podredumbre). Al final, empieza su decadencia, termina otra vez en la pobreza, y muere a causa de la viruela.

6.3. GUY DE MAUPASSANT

Nació en Dieppe, Francia, el año de 1850. Es considerado como uno de los maestros del relato corto. Admirador y amigo de Flaubert, Turguéniev y Zola, desde muy joven se abrió camino en el mundo de las letras. Su tendencia es marcadamente realista, y si bien no compartió en forma total las

doctrinas del naturalismo, se le suele vincular con esta tendencia. Sus narraciones, que evidencian un lenguaje pulcro y bien elaborado, tienen como temas principales la vida de los campesinos, la guerra franco-prusiana, la mediocridad de los funcionarios y la sordidez de la vida citadina. También son relevantes sus cuentos fantásticos de misterio, donde se observa la influencia de Edgar Allan Poe. Padeció de sífilis, y en 1892, intentó suicidarse. Un año después, falleció.

Sus cuentos más famosos son:

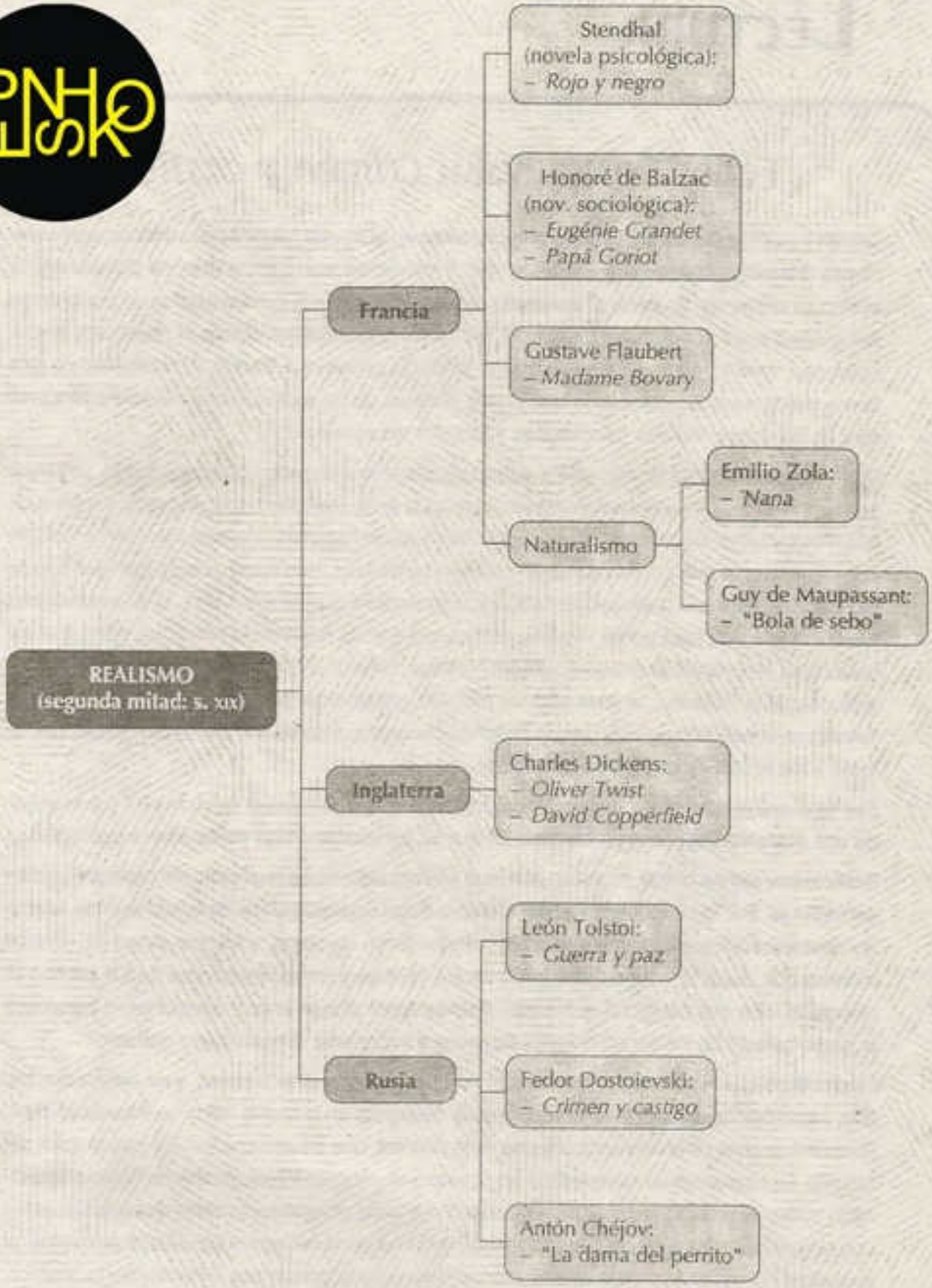
- "Bola de Sebo" (1880)
- "La casa Tellier" (1881)
- "La señorita Fifi" (1882)
- "Claro de Luna" (1883)
- "Miss Harriet" (1884)
- "El ermitaño" (1886)
- "El Horla" (1887)

Asimismo, es autor de novelas como *Una vida* (1883), *Bel-Ami* (1885) y *Pedro y Juan* (1888).

Guy de Maupassant es el gran representante de la cuentística francesa.

"Bola de Sebo" es su cuento más famoso. La trama se desarrolla en pleno conflicto de Francia con Prusia. El último rezago de la Guardia Nacional francesa decide abandonar a su suerte a la población de Rouan ante la cercanía de los prusianos. Los burgueses que vivían allí debieron acoger en sus hogares a estos soldados y oficiales. Entonces, un grupo de lugareños, hastiados de aquella situación y aprovechando algunas influencias con el general enemigo, obtuvieron un salvoconducto para viajar a un lugar más seguro donde el ejército francés aún dominaba. Ellos eran los condes de Brèville, los señores de Carre-Lemadon, el matrimonio Loiseau, un tipo relacionado con la política llamado Cordounet, dos monjitas y una dama, de mediana estatura y gorda, que ejercía el oficio de meretriz, conocida como "Bola de Sebo". Durante el trayecto, las señoras comentaban en forma notoria sobre su reputación, pero luego, cuando se enteraron de que un oficial prusiano no los dejaría avanzar hasta no obtener sus favores sexuales, cambian su trato para con ella. Le suplican que acceda, hasta que finalmente acepta someterse a los bajos instintos del prusiano. Luego, cuando el viaje continúa, Bola de Sebo se siente indignada contra sus compañeros, arrepentida por haber cedido a sus peticiones. Los aristócratas, en cambio, sacan sus alimentos y almuerzan sin invitarle y más bien le dirigen miradas de asco e indignación. El resto del viaje lo pasa llorando.

CALA
PNHO
SKO


REALISMO
(segunda mitad: s. XIX)
Francia
Stendhal
(novela psicológica):
– Rojo y negro
Honoré de Balzac
(nov. sociológica):
– Eugénie Grandet
– Papá Goriot
Gustave Flaubert
– Madame Bovary
Naturalismo
Emilio Zola:
– Nana
Guy de Maupassant:
– "Bola de sebo"
Inglaterra
Charles Dickens:
– Oliver Twist
– David Copperfield
Rusia
León Tolstoi:
– Guerra y paz
Fedor Dostoievski:
– Crimen y castigo
Antón Chéjov:
– "La dama del perrito"

Lectura

Fedor Dostoievski: *Crimen y castigo*

Crimen y castigo (1866) tiene claros antecedentes en la novela folletinesca francesa; con situaciones dramáticas llamadas a mantener vivo el interés del lector. En la obra de Dostoievski, la acción se desarrolla en torno al asesinato de una vieja usurera, que da lugar a un tenso duelo psicológico entre la policía y el autor del hecho. Pero Dostoievski coloca el desenlace final al comienzo, revela desde el principio que el autor del crimen fue Rodión Raskólnikov; de esta forma queda neutralizado todo lo que pueda abstraer de las motivaciones interiores del asesino y de las consecuencias psicológicas y morales del asesinato.

Rodión Raskólnikov es un estudiante que se ve obligado a abandonar la universidad, asediado por la pobreza, que se hace más desesperanzada en la atmósfera gris, húmeda e insana de San Petersburgo. Su hermana Dunia, una hermosa muchacha, queriendo ayudar a Rodión, accede a casarse con Luzhin, hombre rico, pero canallesco. Rodión no acepta ese sacrificio de su hermana. Pero con la renuncia a la boda, la situación sigue sin resolverse: la vida está hecha de tal manera que para poder vivir hay que transgredir las leyes de la sociedad; porque el canalla no es el hombre, sino todo el género humano. Llevado a estas conclusiones, Raskólnikov deduce que la violación de esas normas morales establecidas por la humanidad no es delito. Extrae esa conclusión no solo de unos hechos concretos, sino de sus profundas reflexiones en torno a los límites de la condición humana.

Ese es el problema moral y filosófico que Dostoievski intenta resolver en su novela y que adquirió una actualidad especial en los años en que se derrumbaban los viejos pilares patriarcales.

Raskólnikov estima que el progreso histórico y cualquier otro es imposible sin padecimientos y sin víctimas. Por lo tanto, en la historia siempre hubo dos categorías de hombres: "los animales temblorosos" que sufren y aceptan cualquier orden de cosas, y los que violan las normas morales que acata la mayoría para imponer sus propias normas. Paradigma de los últimos es Napoleón. ¿En qué categoría se inscribe Raskólnikov? ¿Es un animal temblroso o pertenece al grupo selecto de los superhombres llamados a imponerse al hormiguero humano?

Los motivos que le inducen al crimen son no solo sociales, sino también, y en mayor medida aún, psicológicos; se basan en una constante biológica, en la que el fuerte se impone al débil. Raskólnikov conoce la existencia de una vieja usurera, que amasó una fortuna con el dolor del prójimo. La muerte de la usurera daría respuesta a las muchas interrogantes de Rodión Raskólnikov sobre su propia personalidad y su derecho a violar unas leyes morales que otros aceptan con resignación. Por ejemplo, ¿es lícito asesinar a una persona mala si con ello se puede salvar a muchos? ¿Puede un crimen quedar moralmente contrarrestado por mil acciones buenas?

Además de estos motivos, existe otra razón que Raskólnikov, una vez cometido el crimen, formula así: "La maté sin más; la maté para mí, para mí solo: en ese instante probablemente me daba igual tenerme por bienhechor de alguien o pasarme la vida como una araña, atrapando a todos en la tela y chupándoles la sangre".

Así Dostoievski ensancha el sentido de Raskólnikov y de otros personajes de su obra para mostrarnos que en su tragedia, además de las circunstancias sociales opresivas, evidentes sobre todo en la época de la acumulación capitalista inicial y en una gran urbe, influyen, incluso en mayor grado, las profundas contradicciones sin solución que el hombre lleva dentro de sí; son, pues, tragedias de la conciencia. Por eso trascienden los marcos geográficos e históricos concretos y adquieren rango universal.

La consumación del crimen, lejos de despejar las incógnitas perturbadoras, hizo más difícil la existencia de Raskólnikov, que quedó aislado de aquellos a quienes pretendía ser útil. Paradójicamente, su vocación social es uno de los factores que con más fuerza le arrastran a perpetrar el asesinato.

Escrita en una época de profunda crisis social, con una creciente radicalización de movimiento de oposición, la novela advierte de la peligrosidad de algunos propósitos supuestamente piadosos, en los que subyace una razón contraria al humanismo y que al arraigar en la mente se apoderan de la voluntad y de la conciencia.

José Fernández Sánchez
Dostoievski: el realismo psicológico

Preguntas resueltas

Pregunta 1

Señale qué características se relacionan correctamente con el realismo:

I. Surgió en Alemania.
II. Su versión exagerada es el naturalismo.
III. Predominó la poesía y el teatro.
IV. Se opuso al sentimentalismo del Romanticismo.
V. Estuvo influenciada por el positivismo.

A) II, IV y V
B) III, IV y V
C) todos
D) II y III
E) I, III, IV y V

Resolución

El realismo surge en Francia y no en Alemania, país donde el Romanticismo tuvo un mayor y más amplio desarrollo. No olvidemos que los realistas se oponen al sentimentalismo y subjetivismo de este movimiento. Se le considera como su versión radical o exagerada al naturalismo, que buscaba representar "científicamente" la realidad, desde la perspectiva del determinismo darwiniano y de que los seres son producto del medio ambiente en que se desarrollan. Predominó la narrativa y, en menor medida, el teatro. No hubo un desarrollo de la poesía. Por último, el positivismo fue una de las corrientes científicas que más influyó en los realistas, en su afán por representar "objetivamente" la realidad.

Clave A

Pregunta 2

Relacione correctamente cada representante del realismo con su respectiva característica.

I. Sthendhal
II. Balzac
III. Flaubert
IV. Dickens
V. Zola

a. Trató el tema de la explotación infantil.
b. Iniciador de la novela psicológica.
c. Es representante del naturalismo francés.
d. Iniciador de la novela sociológica.
e. Aportó el objetivismo narrativo.

A) Ia, IIb, IIIc, IVd, Ve
B) Ic, IIb, IIIa, IVe, Vd
C) Ia, IId, IIIb, IVe, Vc
D) Ib, IId, IIIe, IVa, Vc
E) Ie, IIc, IIIa, IVb, Vd

Resolución

Charles Dickens presenta en sus obras temas como la pobreza y la marginalidad en la infancia, por ejemplo en su novela *Oliver Twist*. Stendhal y Balzac, por su parte, son los iniciadores de la tendencias *psicológica* y *sociológica* respectivamente. En cuanto a Flaubert, se le reconoce como creador de un narrador impersonal u objetivo, como se demuestra en *Madame Bovary*. Por último, Zola fue el gran teorizador e impulsor del naturalismo francés.

Clave D

Pregunta 3

Relacione adecuadamente a los personajes de Eugénie Grandet con sus rasgos:

I.	Eugénie Grandet	a.	sumisión
II.	Charles Grandet	b.	interés
III.	Nanon	c.	ambición
IV.	Monsieur de Bonfons	d.	inocencia
V.	Madame Grandet	e.	fidelidad

A) Ie, IId, IIIc, IVb, Vb
B) Ie, IIc, IIIb, IVa, Ve
C) Id, IIc, IIIe, IVb, Va
D) Ia, IIb, IIIc, IVd, Ve
E) Ia, IIb, IIIc, IVe, Vd

Resolución

Si separamos a los personajes masculinos de los femeninos en *Eugénie Grandet*, observamos que los últimos, por estar menos ligados al tipo de vida comercial, son menos materialistas y más ligados a valores y sentimientos. Así, Eugénie muestra candor e inocencia cuando se enamora de su primo Charles, quien actúa movido por la ambición. Su madre es ejemplo paradigmático de sacrificio cristiano, mientras que la vieja Nanon muestra una fidelidad y agradecimiento extremos al viejo Grandet. Monsieur de Bonfons, al igual que Grandet, es un tipo que se mueve básicamente por interés de lucro.

Clave C

Pregunta 4

Eugénie Grandet es, en esencia, una novela crítica contra

A) el arribismo de algunas personas.
B) la riqueza como fuente de todos los males.
C) la vida intrigante de las provincias.
D) el pensamiento burgués de acumulación de riquezas.
E) le excesiva inocencia de su protagonista.

Resolución

En esencia, lo que busca criticar Balzac en *Eugénie Grandet* es el pensamiento burgués de la acumulación de riquezas a partir del malsano espíritu de la codicia. Monsieur Grandet fue un hombre que propició que su familia viviera en condiciones lamentables, todo con el afán de demostrar austeridad ante los demás, cuando lo cierto es que tenía muchísimo dinero. Y eso no le sirvió de nada porque, al morir, su hija emplearía ese dinero sobre todo para actividades de caridad.

Clave D

Pregunta 5

Se infiere, a partir del análisis de *Madame Bovary*, que el tema de la infidelidad es tomado como pretexto para criticar

A) la decadencia de la aristocracia.
B) el excesivo idealismo de la burguesía.
C) el amor escandaloso de las mujeres románticas.
D) las triviales costumbres del pueblo.
E) las esperanzas pueriles de una mujer ingenua.

Resolución

Madame Bovary es una obra que cancela la propuesta de la novela sentimental, propia del Romanticismo, al mostrarnos a un personaje como Emma Rouault, una chica romántica e ingenua de condición humilde, pero que, justamente por influencia de este tipo de novelas, aspiraba con una vida llena de belleza y romance como las heroínas de sus ficciones. Esto unido al deseo pueril de ser una gran dama de sociedad, la llevó a tener amantes para soliviantar una insatisfacción propia del espíritu burgués, que al final la terminó llevando a la desgracia.

Clave E

Pregunta 6

La novela *Madame Bovary* plantea básicamente

A) la liberación de la mujer.
B) la búsqueda del amor.
C) las consecuencias de la educación en la mujer.
D) la hipocresía y falsa moral burguesa.
E) la lucha entre el proletariado y la clase noble.

Resolución

En una época de marcado machismo y de represión para con la mujer, se muestra en esta novela "la mala influencia que puede tener en una chica humilde la lectura de novelas". Se suele plantear que si Emma no se hubiera educado leyendo novelas románticas, no hubiera deseado hacer realidad para su vida las peripecias ficcionales de sus heroínas, lo que al final la llevó a la desgracia.

Clave D

Pregunta 7

Se infiere en la novela *Crimen y castigo* que Rodión empeña un viejo reloj de plata con el fin de ..... antes del crimen.

A) comprar un libro que necesitaba.
B) conseguir dinero para pagar sus estudios.
C) conocer a la víctima.
D) pagar una mensualidad atrasada.
E) auscultar el lugar.

Resolución

La novela *Crimen y castigo* empieza cuando Rodión Raskólnikov va a casa de la usurera Aliona Ivanovna para empeñarle un reloj de plata, que era un recuerdo familiar. Si bien pasaba por penurias económicas, el principal objetivo era *auscultar el lugar* para poder llevar a cabo de manera adecuada su plan: matar a la usurera. Vemos que en ese momento ya estaba influido por el pensamiento voluntarista.

Clave E

Pregunta 8

Rodión era un estudiante de ..... que admiraba a ..... con el cual se comparaba, sintiéndose una especie de superhombre por encima de .....

A) medicina - Stalin - todo prejuicio individual o colectivo.
B) derecho - Napoleón - toda ley moral o judicial.
C) medicina - Lenin - toda ley moral o judicial.
D) derecho - Stalin - todo prejuicio individual o colectivo.
E) derecho - Napoleón - toda costumbre o mito pueblerino.

Resolución

Rodión Raskólnikov es un exestudiante de Derecho que ha abandonado su carrera por problemas económicos. Admira profundamente a Napoleón, pues considera que forma parte de ese tipo de hombres extraordinarios que están más allá de las normas morales o judiciales, las cuales son temidas y respetadas por la gente ordinaria. Por eso es que él, tratando de emular a su héroe, quiere ser un *superhombre* que no esté sujeto a ningún tipo de ley moral o judicial.

Clave B

Pregunta 9

Relacione correctamente personaje con su respectiva característica de la obra *Crimen y castigo*.

I. Andrei Semiónovich
II. Zosímov
III. Zamiotov
IV. Luzhin
V. Svidrigáilov

a. Escucha incrédulo la primera confesión de Rodión.
b. Amigo y doctor de Rodión.
c. Amigo de Razumijin de ideas liberales.
d. Escucha clandestinamente la segunda confesión de Rodión ante Sonia.
e. Difama a Sonia acusándola del robo de cien rublos.

A) Ia, IIb, IIIc, IVd, Ve
B) Ic, IIb, IIIa, IVe, Vd
C) Ia, IId, IIIb, IVe, Vc
D) Ib, IId, IIIe, IVa, Vc
E) Ie, IIc, IIIa, IVb, Vd

Resolución

En la novela *Crimen y castigo*, Zamiotov es el primero que escucha la confesión por parte de Raskólnikov del crimen cometido. Sin embargo, no cree que sea cierto. Zosímov es el médico y amigo de Rodión. Andrei Semiónovich es un camarada de Razumijin, el amigo de Rodión, y que con aquel comparte ideas liberales. Luzhin es el pretendiente frustrado de Dunia, quien acusa a Sonia de haber robado cien rublos para vengarse de Rodión. Finalmente, Svidrigáilov es el tipo obsesionado por la hermana, Dunia, y que escucha la confesión que Raskólnikov hace a Sonia sobre el crimen cometido.

Clave B

Pregunta 10

Se infiere que los personajes de *Crimen y castigo* buscan el sufrimiento como

A) redención de sus pecados o crímenes.
B) resignación a una vida absurda.
C) deseo mórbido de satisfacción.
D) justo castigo de su vida licenciosa.
E) justificación de una vida miserable y corrupta.

Resolución

Varios de los personajes de *Crimen y castigo* son seres atormentados debido en especial a que están en fuerte y constante debate con sus creencias y normas morales. Por ello es que algunos buscan conscientemente el sufrimiento, como Raskólnikov, y otros hasta el dolor físico, como Marmeládov, todo con el objetivo de redimir sus pecados y crímenes cometidos.

Clave A

Preguntas propuestas

1. La influencia del positivismo en la narrativa realista del siglo XIX se evidencia en que tuvo como finalidad

   A) imponer una estética normativa clásica.
   B) experimentar nuevas formas narrativas.
   C) analizar objetivamente la sociedad y el hombre moderno.
   D) revalorar la cultura popular y nacional.
   E) consolidar el teatro de tipo costumbrista.

2. El realismo tuvo como base al ..... y surgió en .....

   A) materialismo - Rusia.
   B) simbolismo - Italia.
   C) positivismo - Francia.
   D) impresionismo - España.
   E) parnasianismo - Alemania.

3. El proyecto narrativo del Balzac que se titula la *Comedia humana* busca representar la sociedad francesa con diferentes novelas principalmente desde un enfoque

   A) naturalista.
   B) autobiográfico.
   C) sicológico
   D) sociológico.
   E) religioso.

4. Autor de la novela *Rojo y negro* que desarrolló la novela sicológica.

   A) Honoré de Balzac
   B) Emilio Zolá
   C) Charles Dickens
   D) Stendhal
   E) Gustave Flaubert

5. Novela francesa, cuya protagonista se suicida agobiada por las deudas.

   A) *Rojo y negro*
   B) *Crimen y castigo*
   C) *Madame Bovary*
   D) *Eugénie Grandet*
   E) *Humillados y ofendidos*

6. Indique la relación que contiene solo personajes de *Eugénie Grandet*.

   A) Charles - Hipólito - Sorel
   B) Emma - Homais - Nanón
   C) Nanón - Charles - Cruchot
   D) León - Rodolfo - D' Aubrión
   E) Homais - Cruchot - Dunia

7. En *Eugénie Grandet*, el padre de la protagonista vive dominado por

   A) el alcoholismo.
   B) la ambición.
   C) el odio.
   D) la avaricia.
   E) los vicios.

8. Indique la novela realista francesa que presenta como tema el arribismo de un joven erudito.

A) *Rojo y negro*
B) *Madame Bovary*
C) *Guerra y paz*
D) *Eugénie Grandet*
E) *Papá Goriot*

9. Indique al escritor francés que desarrolla con maestría el estilo narrativo y es considerado uno de los referentes de la narrativa actual.

A) Fedor Dostoievski
B) Gustave Flaubert
C) Henry Beyle
D) Honorato de Balzac
E) Emilio Zola

10. ¿Qué enunciado es ajeno a la narrativa de Fedor Dostoievski?

A) Presenta elementos autobiográficos.
B) Destaca por el profundo análisis espiritual y sicológico de sus personajes.
C) Hay predilección por representar personajes y ambientes urbanos.
D) Muestra un carácter existencial en las temáticas de sus novelas.
E) Sus relatos se consagran como la máxima expresión de la novela sociológica.

11. De la descripción de la conducta criminal y del sentimiento de culpa del protagonista en *Crimen y castigo*, podemos aseverar que

A) hay crímenes que son justos y necesarios.
B) ayudar al pobre es un acto de debilidad.
C) el hombre no pude regenerarse y redimirse.
D) la moral es intrascendente y convencional.
E) la teoría del superhombre se desmitifica.

12. Elija los enunciados que corresponden a *Crimen y castigo*.

I. Por su estructura y tema, constituye una novela policial y sicológica.
II. Hay gran manejo de la trama y el suspenso.
III. Presenta narración omnisciente y lineal.
IV. Tendencia autobiográfica y manejo del narrador personaje.

A) solo III
B) I, III y IV
C) I, II y III
D) solo II
E) I, II, III y IV

CALA
PNH

Capítulo

X

Escuelas poéticas francesas

CAPÍTULO X

ESCUELAS POÉTICAS FRANCESAS

Objetivos

- Conocer las características más importantes de las principales tendencias poéticas francesas en la segunda mitad del siglo XIX.
- Comparar y diferenciar las propuestas estéticas de las escuelas parnasiana y simbolista.
- Evidenciar los rasgos fundamentales de la obra de Charles Baudelaire y su influencia en las tendencias poéticas posteriores.
- Identificar los aportes decisivos de la escuela simbolista, en especial de Rimbaud y Mallarmé, para la consecución de la lírica moderna.

Introducción

A lo largo del siglo XIX, la literatura europea estuvo dominada por las propuestas estéticas provenientes de Francia. Así, expresiones como el Realismo, el naturalismo, el parnasianismo o el simbolismo tuvieron discípulos y continuadores en las diversas latitudes del Viejo Continente. En especial en la poesía, escritores como Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé, por lo general, incomprendidos en su tiempo, sentaron las bases de una propuesta que, décadas después, se consolidaría como de avanzada, y por ello los artistas del vanguardismo los tomaron como maestros, hasta el punto de que han ascendido a las categoría de mitos de las letras universales.

La lírica francesa de la segunda mitad del siglo XIX, una de las más originales y ricas de todos los tiempos, se desarrolló en un contexto marcado por las revoluciones, la lucha del proletariado, las guerras y la consolidación del mercantilismo capitalista. Si bien muchos de estos poetas quisieron evadirse del mundo real y desarrollar un *artepurismo*, en el fondo sus obras no son más que una expresión –en algunos de mayor calidad que en otros– de la sociedad deshumanizada y alienante, donde algunos se sintieron rechazados e incomprendidos, pues el arte, por lo general, se ha opuesto a la sociedad consumista.

1 ▸ Contexto histórico-cultural

Para estudiar a profundidad la obra de Charles Baudelaire, así como de las escuelas parnasiana y simbolista, debemos analizar los principales hechos ocurridos en Europa –y específicamente en Francia– en la segunda mitad del siglo XIX, que es la época en que se desarrollaron.

1.1. La segunda Revolución Industrial

En esta época, tenemos la consolidación y expansión del modelo capitalista: se intensifica la maquinización y la producción a gran escala, debido sobre todo a la Segunda Revolución Industrial, cuyo inicio se acepta generalmente a partir de 1870.

Los avances tecnológicos van a permitir la concreción de profundos cambios en la forma de vida occidental: el aumento de la producción eléctrica, gracias a la cual se contará con alumbrado público y domiciliario, así como el uso de tranvías eléctricos; la invención del motor de explosión, que sustituye a la máquina de vapor; la aparición de los automóviles, del cinematógrafo, del teléfono, etc. Sin embargo, no debemos olvidar que toda la población no gozó de estos avances, sino básicamente los sectores económicamente privilegiados. Esta Segunda Revolución Industrial y sus secuelas, entonces, si bien lograron un mayor adelanto en las ciencias y la tecnología, también abrieron aún más la brecha entre ricos y pobres, entre los dueños de los medios de producción y el proletariado. Este último sector, al tomar conciencia de la explotación que sufría y que se iba agudizando paulatinamente, levantaría su voz de protesta a través de diferentes acciones revolucionarias. En el caso de los artistas, van a tener sentimientos encontrados: por un lado, hay atracción por lo novedoso, pero también angustia frente a la deshumanización de la sociedad y la mayor visión mercantilista de la vida, que genera en ellos rechazo y evasión. Esta será la postura de poetas como Baudelaire y los simbolistas.

1.2. La lucha del proletariado

La mayor maquinización y el aumento de la producción a gran escala trajeron como consecuencia una situación más precaria para el sector proletario. Entonces, los obreros comenzaron a mostrar su descontento a través de huelgas y de diversos actos de protesta. Las ideologías más influyentes fueron el anarquismo y el socialismo. Tenemos como acciones más relevantes: la fundación de los primeros grupos sindicalistas, como la *Liga de los Justos* (denominada después *Liga de los Comunistas* por influencia de Karl Marx), la publicación –hecha por Marx y Engels– del *Manifiesto comunista* (1848), así como la reunión del proletariado a nivel continental con el objetivo de tomar decisiones sobre la condición de explotación en que se encontraban, y las medidas políticas a seguir. Es así como se funda la *Asociación Internacional de Trabajadores* o AIT[1].

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, el descontento popular, producto de la crisis y la explotación, llegó a tal nivel que hubo fuertes levantamientos, así como medidas represoras violentas, fomentadas por los grupos de poder. Todo ello influyó en el pensamiento y accionar de los escritores de esa época.

---

1 La Primera Internacional se llevó a cabo en Londres (1864), y los alcances fueron redactados por Karl Marx. La Segunda Internacional se desarrolló el año de 1889 en París. Tuvo como principal activista y decidido opositor de los anarquistas a Friedrich Engels.

1.3. LA COMUNA DE PARÍS

En la segunda mitad del siglo XIX, se consolidó la producción capitalista, así como la lucha del proletariado por una mejor calidad de vida.

En Francia, hubo levantamientos populares a lo largo del siglo XIX (1830 y 1848, por citar algunas fechas). Entre 1870 y 1871, la guerra entre este país y Prusia –motivada por intereses de carácter económico y político– tuvo como triunfadora a la segunda, ya que este enfrentamiento bélico fue la excusa perfecta para que el canciller prusiano Otto von Bismarck logre la unificación de los estados alemanes.

El pueblo francés, que sufría una profunda crisis a causa de la política de Napoleón III, decidió levantarse en armas frente a la pobreza y la invasión prusiana. Fue así que en París se llevó adelante un gobierno provisional, dirigido por la población y que fue conocido como la *Comuna de París*. Este gobierno se extendió desde fines de marzo hasta mayo de 1871. No tuvo, sin embargo, una organización eficaz, y hubo desacuerdos entre anarquistas y comunistas, así como movimientos contrarrevolucionarios que mellaron su expansión. Esto permitió que las fuerzas prusianas y el ejército francés, encabezado por Adophe Thiers (presidente provisional de la Tercera República francesa), ataquen París y asesinen a los rebeldes de la Comuna. Según los estudios, se calcula que esta revolución dejó un saldo de entre treinta mil y cincuenta mil muertos.

1.4. LA FILOSOFÍA VOLUNTARISTA

Aunque fue principalmente en Alemania donde, a través de la obra de filósofos como Arthur Schopenhauer o Friedrich Nietzsche, se impulsó una filosofía de tendencia voluntarista, estas ideas de crítica a la modernidad se propagaron rápidamente en suelo francés, e influyó en el pensar y actuar de distintos intelectuales y artistas:

> Para los voluntaristas no existe progreso ni desarrollo, el mundo no tiene una finalidad en sí mismo, dado que consideran que el mundo es movido por la voluntad que impulsa en forma ciega e irracional todo lo existente.[2]

Entonces, actitudes como el irracionalismo, el anticientificismo y el nihilismo fueron plasmadas en la vida y obra de diferentes escritores: aunque anterior a la época de Baudelaire, ya se sentía en la atmósfera cultural de su tiempo una crisis en la fe a la modernidad; por eso el autor de *Las flores del mal* criticó el ideal de progreso, lo cual se evidencia en su concepto del *spleen* o tedio frente a la sociedad. Además, en la vida y la obra desaforada y anticonvencional de poetas como Rimbaud y Verlaine, así como en el culto que ellos y los parnasianos le rindieron al arte, en desmedro de la ciencia y de la vida gris de la burguesía, creemos que hay cierta influencia de este pensamiento voluntarista de fines del siglo XIX.

---

2 Instituto de Ciencias y Humanidades. *Filosofía: una perspectiva crítica*. Lima: Lumbreras Editores, 2008, p. 592.

2▸ Las tendencias poéticas francesas posteriores al Romanticismo

A mediados del siglo XIX, mientras en países como Alemania o Inglaterra el Romanticismo estaba en franco declive, no sucedía lo mismo en Francia, por la inconmensurable labor de Víctor Hugo. Sin embargo, ya desde la década del treinta fueron apareciendo poetas cuya estética no estaba de acuerdo con el sentimentalismo romántico francés, y pronto hubo una fuerte crítica a escritores como Alfred de Musset y Alfred de Vigny, abanderados del Romanticismo. Ya novelistas como Stendhal y Balzac consolidaban las bases del Realismo –que luego continuarían Flaubert y Maupassant–. Podemos observar, entonces, que una amalgama de estilos y de tendencias, tanto en la poesía como en la narrativa, proliferaron en estos años; ellos entraban en una interacción con los demás, pues mientras evidenciaban sus diferencias, también asimilaron ciertos rasgos como suyos.

Poetas como Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Charles Baudelaire, entre otros, fueron los primeros en distanciarse de la estética romántica, y dieron nacimiento a tendencias como el parnasianismo, el simbolismo, el decadentismo. Baudelaire, por ejemplo, es un puente entre la estética romántica y las posteriores escuelas poéticas. Vamos a conocer su obra en primer lugar.

3▸ Antecedentes del simbolismo en el Romanticismo francés: Charles Baudelaire

3.1. VIDA

Charles Baudelaire nació en París el 9 de abril de 1821. Fue hijo de Joseph François Baudelaire, pintor y jefe del despacho de la Cámara de los Pares, y de Caroline Archimbaut-Dufays, hija de emigrados franceses a Londres y que enseñaría el inglés al poeta desde pequeño. Su padre murió cuando él tenía seis años. Meses después su madre contrajo nuevas nupcias con el comandante Jacques Aupick, quien siempre tuvo una relación difícil con el poeta.

Charles Baudelaire es considerado precursor de los poetas simbolistas franceses.

Baudelaire estudió en colegios como el Real de Lyon y el Louis-le-Grand, de los que no guardó buenos recuerdos. De este último fue incluso expulsado. Leyó con fervor a escritores como Sainte-Beuve y Musset, a quien criticó duramente tiempo después. En 1840 comenzó a estudiar Derecho, pero pronto lo abandonó por su atracción a la literatura. Conoció a Gérard de Nerval y a Honoré de Balzac. También comenzó a frecuentar los prostíbulos, y fue allí donde se contagió de sífilis, enfermedad que lo acompañó hasta su muerte.

Debido a la conducta desordenada del joven artista, sus padres lo enviaron en un viaje marítimo hasta el Oriente, y llegó hasta Madagascar, pero luego retornó. En el camino escribió su poema más conocido, "El albatros". Nuevamente en París, entabló amistad con Thèodore de Banville y Théophile Gautier. A este último dedicó su poemario *Las flores del mal* (1857), que tanta polémica causaría en las mentes conservadoras de su tiempo. Años antes descubrió la obra de Edgar Allan Poe, quien influyó decididamente en él, y a quien consideró –según sus palabras– como su "alma gemela". Tradujo los cuentos de Poe al francés; no olvidemos, además, que adoptó muchas ideas

que ya el autor de "El cuervo" había teorizado sobre la literatura. Volviendo a *Las flores del mal*, la edición fue confiscada por mandato judicial, y al poeta se le abrió un proceso por atentar contra la moral pública. Se ordenó además la supresión de seis poemas (los de temática erótica).

Baudelaire fue un incomprendido en su tiempo, a pesar de contar con el reconocimiento de sus más connotados coetáneos. Por ejemplo, Victor Hugo diría de su obra que trajo a la literatura francesa "un estremecimiento nuevo". Fue además un importante crítico de arte y muchas de sus ideas estéticas fueron rechazadas o simplemente tratadas con indiferencia. Combinó el dandismo con la vida bohemia. La mujer que lo acompañó la mayor parte de su vida fue Jeanne Duval, una mulata que enfermó de parálisis y a quien el poeta cuidó hasta su muerte. La salud de Baudelaire también se agravó con los años, debido a la avanzada sífilis. Finalmente, paralizado y mudo, murió en una clínica de París, el 31 de agosto de 1867, en los brazos de su madre.

3.2. CARACTERÍSTICAS DE SU OBRA

Su labor poética, así como sus ideas estéticas, van a revolucionar la literatura desde fines del siglo XIX hasta el presente. Baudelaire fue uno de los primeros en reflexionar sobre el artista moderno; justamente define la *modernidad* como "la facultad de ver en el desierto de la gran ciudad no solo la decadencia del hombre, sino también una belleza misteriosa y hasta entonces no descubierta"[3]. Vamos a resumir las características más relevantes de su obra:

3.2.1. Crítica al sentimentalismo romántico

Si bien la obra de Baudelaire aún se mantiene dentro de la estética del Romanticismo, también vamos a encontrar grandes diferencias. Por ejemplo, en oposición a los románticos, quienes se dejaban llevar por sus emociones, Baudelaire señala que el poeta debe tener conciencia de su labor estética e igualmente disciplina, que es la que debe dirigir su inspiración. También, frente al predominio del yo como máxima aspiración romántica, en el autor de *Las flores del mal* encontramos la búsqueda de una disolución del yo, característica fundamental de la lírica moderna. A diferencia de los románticos, que amaban la naturaleza, Baudelaire la detesta y señala que hay mayor belleza en la tela que representa un paisaje que en el paisaje mismo.

3.2.2. Iniciador de la lírica moderna

Ya señalamos cómo define Baudelaire la modernidad. En ese sentido, el poeta francés es considerado como primer poeta moderno, pues va a saber interpretar la nueva estética de las ciudades, con su vida gris y aplastante para con el hombre. Sabrá encontrar una nueva belleza en lo feo, el vacío y la angustia. Todo ello ha influido en los poetas posteriores al vate francés.

3.2.3. Influencia de la literatura y las ideas estéticas de Edgar Allan Poe

Cuando Baudelaire descubre la obra de Allan Poe, siente un estremecimiento tan grande, que no solo lo adopta como su gemelo espiritual, sino que además lo reconoce como su maestro.

---

3 FRIEDRICH, Hugo. *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1974. Traducción de Joan Petit. p. 47.

En apariencia, se podría decir que toma del escritor estadounidense la temática de lo tremebundo, la muerte y lo grotesco (esto último también desarrollado por Victor Hugo y que influyó en Baudelaire). Lo más importante que aprende de Poe es la disciplina en la composición, el dominio de la imaginación a través de la inteligencia, así como la precisión de la metáfora, la cual debe adquirir el valor de la exactitud matemática (recordemos el texto "Filosofía de la composición", donde Allan Poe señala que ha escrito "El cuervo" con una precisión matemática). También hay en su obra la influencia de otros autores, como del Romanticismo alemán y en especial de Hoffman en la importancia que concede al sueño y a la labor casi mágica del poeta.

3.2.4. Combinó la labor artística con la crítica

Ya mencionamos que Baudelaire, aparte de poeta, fue crítico de arte, pero lo interesante es que sostenía que ambas –la poesía y la crítica– debían tomar elementos una de la otra. En ese sentido, defendía que una de las formas para comentar una obra de arte que esté a su altura, era a través de otra obra de arte. Igualmente, incidía en la capacidad analítica como conductora de la fantasía e imaginación en poesía. Entonces, el poeta debe tanto al trabajo como al éxtasis.

3.2.5. Búsqueda de perfección formal

Muchos de sus contemporáneos le criticaron lo poco que escribió y publicó. Sin embargo, Baudelaire sabía que era mejor pulir a componer mucho. Su búsqueda de la perfección literaria lo llevó a darle el rango de religión –idea que compartió con Flaubert– y que es una típica característica del arte moderno.

3.2.6. Mezcló formas poéticas tradicionales con temas novedosos

Si bien Baudelaire fue innovador en muchos sentidos, las formas poéticas en que plasmó los temas que lo obsesionaban mantuvieron aún el verso medido y la rima consonante. Claro que sus metáforas y símbolos son totalmente revolucionarios para el momento, pero ello se combinaba con ciertos elementos de la lírica clásica. En sus ideas estéticas planteó mayores innovaciones para la poesía, pero quienes las llevaron a la práctica fueron sus discípulos simbolistas Rimbaud y Mallarmé.

3.2.7. Buscó generar conciencia en el lector

No fue Baudelaire un poeta moralizador ni didáctico, mas en sus obras sí encontramos una intención de que el lector se estremezca con la crudeza de la representación de las ciudades modernas, y tome conciencia de ello y de su condición como hombre y como ciudadano del mundo (no es la obra de Baudelaire de color localista, sino más bien de trascendencia universal).

3.2.8. Musicalidad

Baudelaire acercó la poesía a la música, a diferencia de sus coetáneos, los parnasianos, quienes la relacionaban más bien con la pintura. Sus versos buscan armonía, eufonía y belleza; también son constantes las aliteraciones y los juegos de sonidos. Podemos tomar como ejemplo el tercer cuarteto del poema "L'albatros" ("El albatros"):

Ce voyageur **allé**, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique **et laid**!
L'un agace son **bec avec** un **brûle-gueule**,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!
(¡Aquel viajero alado qué torpe es y cobarde!
¡Él, tan bello hace poco, qué risible y qué feo!
¡Uno con una pipa le golpea en el pico,
cojo el otro, al tullido que antes volaba, imita!)[4]

En el original en francés, observamos que hay identificación de sonidos, como la repetición del alveolar /l/ al inicio de los versos 2, 3 y 4; en los versos 1 y 2, las expresiones *ailé* (alado) y *et laid* (y feo) se leen idénticamente /élé/; en el verso 3, observamos dos rimas entre los pares *bec-avec* y *brûle-geuele*; todos estos juegos de sonidos se pierden en la traducción castellana.

3.2.9. Creación de imágenes y símbolos sugerentes

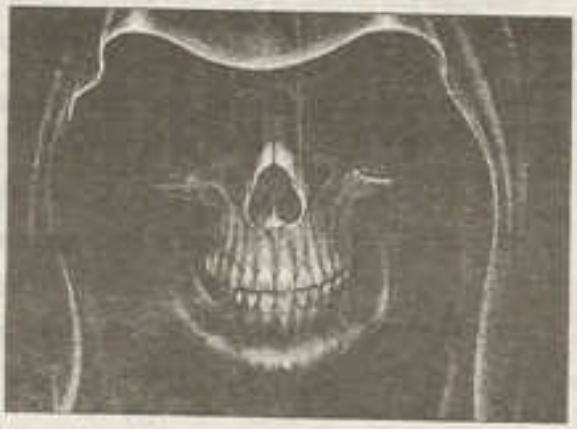
Esta es una de las características más importantes de la estética baudelaireana y que lo catapultan como maestro de los simbolistas e iniciador de la lírica moderna. En la poesía tradicional, el poeta plantea ideas que, por lo general, eran aceptadas por el lector en forma más bien pasiva; a partir de Baudelaire, lo que va a predominar es la sugerencia de imágenes, generalmente nuevas y envueltas en misterio, así como símbolos insospechados y de ensueño, difíciles para el lector, quien va a tener que interpretar a su manera y en forma activa, es decir, completar el texto.

3.2.10. Desarrolló la estética de lo grotesco

Esto lo toma de escritores como Víctor Hugo y Allan Poe. Baudelaire encuentra en lo feo y trivial de la modernidad elementos que van a servir para representar el caos y la angustia de las ciudades y los hombres.

3.2.11. Desarrolló la teoría de las correspondencias

Podemos definirla como aquel proceso en que la imaginación une aquellos elementos que se encuentran vinculados por analogía. Son unidades del tipo olor-sonido-color, es decir, donde se combinan los fenómenos sensitivos o de los sentidos. Así, podríamos hablar de "dulces melodías" o de "ruidosos colores". Baudelaire plantea esta teoría en su poema del mismo nombre, "Correspondencias", y se vale de un tipo de metáfora conocido como sinestesia, la cual es definida como mezcla



La estética de lo grotesco surgió con el Romanticismo y perduró hasta la vanguardia.

4 BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal* (edición bilingüe). Madrid: Ediciones Cátedra, 2003. Traducción de Luis Martínez de Merlo. pp. 90-91. Todas las citas de los poemas de este libro se tomarán de la presente edición.

de sensaciones. Por ello en este poema encontramos "perfumes tan frescos como carnes de niños, / dulces tal los oboes, verdes tal las praderas".[5]

Sus temas preferidos fueron el malditismo, el culto a Satanás, la muerte, el erotismo descarnado, entre otros. Asimismo, desarrolló el concepto del poeta como ser superior al común y, por extensión, incomprendido. Un ejemplo de ello lo vamos a encontrar en su poema "El albatros".

3.3. OBRAS

- "La fanfarlo"
- *Spleen de París* o *Pequeños poemas en prosa*
- *Los paraísos artificiales*
- *Mi corazón al desnudo (Diarios íntimos)*

3.3.1. *Las flores del mal*

Es la obra más importante de Baudelaire y uno de los libros de poesía más perfectos de todos los tiempos. Al poeta le tomó alrededor de diecisiete años escribir los poemas que la integran.

- *Las flores del mal* es la obra maestra de Baudelaire y una de las expresiones líricas importantes del siglo XIX.

Antes de que Baudelaire escogiera este título, había pensado en otros: primero en *Lesbianas* –lo cual se asocia con algunos poemas de marcado erotismo no convencional–, y luego en *Los limbos*, ya que de alguna manera el universo que configuran sus poemas se relaciona con ese lugar anterior al Infierno dantesco y donde las almas habitan en constante angustia y desesperación[6]. Sobre la elección del título definitivo, al parecer fue propuesto por un amigo del poeta, el periodista Hyppolite Babou, quien jugó con el título de un antiguo manual de retórica que decía *Les fleurs du bien dire* ("las flores del bien decir"); de allí se extraería el título de *Las flores del mal*.[7]

Este libro fue publicado en 1857, el mismo año que *Madame Bovary* de Flaubert; no es gratuita esta comparación, porque a ambos autores se les abrió un juicio por atentar contra la moral pública. A Baudelaire se le castigó con un pago de trescientos francos y además se prohibieron seis poemas del libro, el cual constaba de cien. En la segunda edición se dejan de lado estos seis poemas, pero se incluye el apartado "Cuadros parisinos".

5 Ibídem. p. 95.

6 Cfr. López Castellón, Enrique: "Estudio preliminar" (Baudelaire, Charles: *Las flores del mal*. Edimat Libros, S.A. Madrid, 1999. p. 53).

7 Ibídem. p. 53.

3.3.2. Características formales

a. **Género:** lírico.

b. **Estructura:** El libro empieza con una dedicatoria al poeta parnasiano y amigo de Baudelaire, Téophile Gautier. Luego aparece un poema preliminar a manera de introducción, titulado "Al lector". A continuación vienen los siguientes apartados:

- Esplín e ideal (85 poemas)
- Cuadros parisinos (18 poemas)
- El vino (5 poemas)
- Flores del mal (9 poemas)
- Rebelión (3 poemas)
- La muerte (6 poemas)

twitter.com/calapenshko

c. Empleo del verso medido (se presenta una polimetría, pero en general los versos más usados son el eneasílabo y el alejandrino).

d. Uso de estrofas (sobre todo sonetos y cuartetos) y de la rima consonante.

e. Estilo refinado, uso de términos cultos –incluso latinismos–, los cuales se combinan con expresiones fuertes, a manera de apóstrofes. Hay un trabajo pulido del verso: la armonía en el ritmo, la distribución de acentos y la rima consonante, así como el empleo de aliteraciones, permiten que en los poemas se aprecie una delicada musicalidad.

f. Uso de símbolos (el albatros, el gato, el vampiro, Satanás), de metáforas innovadoras y sugestivas (por ejemplo, cuando dice del balcón "madre de los recuerdos", o de los gatos "amigos de la ciencia y del deleite a la vez", en los poemas "El balcón" y "Los gatos" respectivamente) y de sinestesias, que son tipos de metáfora adjetival donde se presenta una mezcla de sensaciones con las que el poeta logra desarrollar su teoría de las correspondencias (por ejemplo, cuando habla de la *sonrisa exquisita*, de la *carnal almohada* o de un *ardiente sollozo* en su poema "Los faros"). Otras figuras: enumeraciones, símiles, exclamaciones, oposiciones, etc.

g. Referencias a personajes de la mitología grecolatina (como Venus, Apolo, las Musas, las Danaides), de la mitología cristiana (como Dios, Abel, Caín, San Pedro o Satanás) y otros elementos fantásticos (el vampiro, la giganta, etc.).

h. Elementos grotescos, tales como la carroña o la vieja ramera; en una gran cantidad de poemas se menciona a seres de extracción popular, pero marcados por la degradación y la decadencia.

3.3.3. Tema

En *Las flores del mal* se presenta una variedad temática. Pero el primero es el de la condición del poeta incomprendido en la modernidad decadente y mercantilista; en este tipo de sociedad el poeta no tiene cabida y por ello es considerado como un ser incomprendido y marginado; ello se manifiesta en poemas como "El albatros", donde se compara a esta ave marina con el poeta, pues ambos son maltratados por la gente común, que no reconoce su superioridad en el mundo del ideal.

También se exalta al poeta como un *ser superior* y marcado por el signo de lo divino y angelical, como se evidencia en el desenlace del poema "Bendición":

> Yo sé que reserváis una plaza al Poeta
> en las filas dichosas de las santas Legiones,
> y que le convidáis a la fiesta eternal
> de las Dominaciones, los Tronos, las Virtudes.

El poeta es entonces definido por Baudelaire como el *ángel caído*; por ese motivo no puede hacer más que rendirle culto a Satanás. Por ello se desarrolla el tema del *malditismo* y el *culto a Satán*, así como la *idea del mal*; esto se aprecia en "Las letanías de Satán".

> Oh, el más sabio y hermoso, tú, de todos los ángeles,
> dios sin loas y por la suerte traicionado,
> ¡apiádate, oh Satán, de mi larga miseria!
> Oh príncipe exiliado, a quien se hizo una ofensa,
> y que, vencido siempre, más fuerte te levantas.
> ¡Apiádate, oh Satán, de mi larga miseria!

Un tema fundamental en este libro es el del *spleen* o *tedio*, *hastío* de la vida. Este tema se vincula íntimamente con el de la visión caótica y angustiosa de la ciudad, donde los hombres llegan a su mayor degradación y miseria. Hay aquí sin duda una lectura de la modernidad en Baudelaire, quien justamente buscaba la inspiración poética en lo más repulsivo de la urbe, que crece y cambia producto de la tecnología avasalladora. Un ejemplo de esta visión de la modernidad que genera degradación se muestra en el poema "El vino de los traperos":

> Sí, esta gente acosada por las penas domésticas,
> molidos a trabajos, por la edad sacudidos,
> derrengados debajo de un montón de desechos,
> confusa vomitona del enorme París,
> regresan, perfumados de un olor de toneles,
> seguidos de compinches, blanqueados en guerras,
> cuyo bigote cuelga tal los viejos pendones.

En Baudelaire, hay además una preocupación por la muerte; sin embargo, la visión sobre ella no es necesariamente unívoca, pues por ejemplo en el poema "La muerte de los pobres", ella se presenta como redentora frente a la vida paupérrima que llevan los sectores oprimidos:

> La Muerte es quien consuela, y ¡ay!, quien hace vivir;
> es meta de la vida, y la única esperanza
> que, como un elixir, nos embriaga y eleva,
> y nos da fuerzas para llegar hasta la noche.

En "Una carroña", en cambio, hay una conciencia descarnada de la muerte como destino inminente del hombre, cuando el poeta, ante la visión de la carroña, le dice a su amada que tarde o temprano se convertirá en esa basura, esa putrefacción.

Terminamos en el tema del *erotismo descarnado*, que fue el que le acarreó más problemas, pues fueron justamente los poemas de esta temática –y no los dedicados a Satanás– los que fueron prohibidos en el mencionado juicio. Por ejemplo, en el poema "A la que es demasiado alegre", el que habla en el poema demuestra su deseo carnal a la mujer lasciva, hasta el punto de que en la hora del placer de una noche, le gustaría:

La muerte es una obsesión para el poeta como se expresa en su poema "Una carroña".

> Y castigar tu carne alegre,
> y maltratar tu absuelto seno,
> y a tu costado sorprendido
> herir profunda y ampliamente,
> y ¡oh dulzor vertiginoso!
> ¡A través de estos nuevos labios,
> más hermosas, más restallantes,
> darte, oh hermana, mi veneno!

Este libro, *Las flores del mal*, es la obra máxima de Baudelaire, donde lleva a la práctica su estética y expone su filosofía de hombre y de poeta ante la modernidad.

"EL ALBATROS"

Por divertirse, a veces, los marineros cogen
algún albatros, grandes pájaros de los mares,
que siguen, indolentes compañeros de ruta,
la nave que en amargos abismos se desliza.
Apenas los colocan en cubierta, esos reyes del azul,
desdichados y avergonzados, dejan
sus grandes alas blancas,
desconsoladamente,
arrastrar como remos colgando del costado.
¡Aquel viajero alado qué torpe es y cobarde!
El, tan bello hace poco, ¡qué risible y qué feo!
¡Uno con una pipa le golpea en el pico,
cojo el otro, al tullido que antes volaba, imita!
Se parece el poeta al señor de las nubes
que ríe del arquero y habita en la tormenta;
exiliado en el suelo, en medio de abucheos,
caminar no le dejan sus alas de gigante.

"UNA CARROÑA"

Recuerda, alma, el objeto que
esta dulce mañana
de verano hemos contemplado:
al torcer de un sendero una
carroña infame
en un cauce lleno de guijas,
Con las piernas al aire, cual
lúbrica mujer,
ardiente y sudando venenos,
abría descuidada y cínica su
vientre
lleno todo de emanaciones.

Irradiaba sobre esta podredumbre el sol, como
para cocerla al punto justo,
y devolver el céntuplo a la Naturaleza
lo que reunido ella juntaba;

Y el cielo contemplaba la osamenta soberbia
lo mismo que una flor abrirse.
Tan fuerte era el hedor que creíste que fueras
sobre la hierba a desmayarte.

Los insectos zumbaban sobre
este vientre pútrido,
del que salían negras tropas
de larvas, que a lo largo de estos vivos jirones
–espeso líquido– influían.

Todo igual que una ola subía o descendía,
o se alzaba burbujeante;
diríase que el cuerpo, de un vago soplo hinchado,
multiplicándose vivía.

Prodigaba este mundo una música extraña,
cual viento y cual agua corriente,
o el grano que en su harnero
con movimiento rítmico
un cribador mueve y agita.

Las formas se borraban y no
eran más que un sueño,
un bosquejo tardo en llegar,
en la tela olvidada, y que acaba el artista
únicamente de memoria.
Detrás de los roquedos una perra nerviosa
como irritada nos miraba,
esperando coger nuevamente
el pedazo del esqueleto que soltó.

-¡Y serás sin embargo igual que esta inmundicia,
igual que esta horrible infección,
tú, mi pasión y mi ángel, la estrella de mis ojos,
y el sol de mi naturaleza!

¡Sí! Así serás, oh reina de las gracias, después de los últimos sacramentos,
cuando a enmohecerse vayas
bajo hierbas y flores
en medio de las osamentas.

¡Entonces, oh mi hermosa, dirás a los gusanos
que a besos te devorarán,
que he guardado la esencia y la forma divina de mis amores descompuestos!

"LAS LETANÍAS DE SATÁN"

Oh, el más sabio y hermoso,
tú, de todos los ángeles,
dios sin loas y por la suerte traicionado,
¡apiádate, oh Satán, de mi larga miseria!
Oh príncipe exiliado, a quien se hizo una ofensa,
Y que, vencido siempre, más fuerte te levantas.
¡Apiádate, oh Satán, de mi larga miseria!
Tú que lo sabes todo, rey de lo subterráneo, sanador familiar
de la angustia del hombre,
¡apiádate, oh Satán, de mi larga miseria!

Tú que,
hasta a los leprosos, a los parias malditos, por amor le enseñas el gusto del Edén
¡apiádate, oh Satán, de mi larga miseria!

Oh tú, que de la Muerte, tu vieja y fuerte amante,
engendras la Esperanza,
–¡Qué deliciosa loca!
¡Apiádate, oh Satán, de mi larga miseria!

Tú que das al proscrito la mirada alta y calma que a todo un pueblo en torno de un cadalso condena,
¡apiádate, oh Satán, de mi larga miseria!
Tú que en un rincón sabes de tierras codiciosas
escondió el Dios celoso sus piedras más preciosas,
¡apiádate, oh Satán, de mi larga miseria!

Tú cuya vista sabe los hondos
arsenales donde encerrado un
pueblo de metales dormita,
¡apiádate, oh Satán, de mi larga miseria!

Tú, cuya larga mano al sonámbulo errante al borde las
casas los abismos oculta,
¡apiádate, oh Satán, de mi larga miseria!
Tú que, mágicamente, los viejos huesos sanas al ebrio rezagado que los caballos pisan,
¡apiádate, oh Satán, de mi larga miseria!

Tú que a mezclar enseñas
azufre con salitre,
para darle consuelo al doliente hombre frágil,
¡apiádate, oh Satán, de mi larga miseria!

Tú que pones tu marca, oh cómplice sutil,
en la frente del vil y despiadado Creso,
¡apiádate, oh Satán, de mi larga miseria!
Y a las muchachas pones en el pecho y los ojos el culto de la llaga y el amor del andrajo,
¡apiádate, oh Satán, de mi larga miseria!

Bastión del exiliado, luz de los inventores
confesor del ahorcado y del conspirador,
¡apiádate, oh Satán, de mi larga miseria!

Padre adoptivo de esos que en su cólera negra
dios Padre del Edén Terrenal ha expulsado
¡apiádate, oh Satán, de mi larga miseria![8]

4 ▸ El parnasianismo

4.1. Antecedentes

Si bien debemos el nombre de esta escuela poética al volumen de poesías titulado *Parnaso contemporáneo* (1866), donde publicaron alrededor de cuarenta poetas, no podemos decir que esta sea su fecha de nacimiento, pues ya sus principales representantes (Gautier, Banville, Lisle) habían publicado lo mejor de su obra.

Por lo general, se considera que la famosa frase del "arte por el arte" –es decir, que el arte es algo inútil para la sociedad y que solo tiene valor en sí mismo, lo cual evidencia una postura totalmente esteticista– fue acuñada por los parnasianos; sin embargo, diversos escritores en distintas épocas resaltaron este inclinación a dejar de lado la función social que cumple la poesía: autores del periodo alejandrino o de la poesía trovadoresca, entre otros, pueden ser considerados como precursores de esta visión elitista del arte. Incluso autores ajenos a esta escuela defendieron la postura del *artepurismo*. El caso más resaltante es el de Víctor Hugo –al parecer, el creador de esta frase[9]–, quien en el periodo exótico de *Les Orientales*, defendió el carácter intrínseco del arte.

8 BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Editorial Cátedra, 2008.

9 Cfr. MARTINÓ, Pierre. *Parnaso y Simbolismo*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 1948. pp. 22-23.

4.2. DEFINICIÓN

El parnasianismo es una escuela poética que, como tal, surgió en Francia a mediados del siglo XIX, pero que en realidad fue forjada décadas antes por poetas como Théophile Gautier o Leconte de Lisle, a quienes consideran sus maestros. Propuso un arte que busque la objetividad de las formas –y no en cuanto a la representación de la realidad, como fue la pretensión de los realistas–, el estilo sereno y descriptivo, así como un marcado *cromatismo* en la plasmación de sus imágenes poéticas. Y, como ya se dijo, defendieron el esteticismo absoluto o independencia del arte para todo lo que tenga que ver con la moral, la educación o alguna otra función social (resumido en su frase del "arte por el arte").

4.3. CARACTERÍSTICAS

4.3.1. Comparten inquietudes tanto con románticos como con simbolistas

A pesar de que los parnasianos se opusieron al sentimentalismo romántico, también concordaron en algunos aspectos (no olvidemos que la misma frase de bandera del parnaso fue tomada del romántico Hugo), tales como el exotismo y el carácter evasivo del arte, al menos en algunos representantes del Romanticismo. En el caso de los simbolistas, no olvidemos que estos son hasta cierto punto *hijos* del Parnaso, y que muchos de ellos empezaron siendo parnasianos. Cultivaron también esa obsesión por la belleza formal, aunque desde una estética diferente.

Este libro es uno de los más representativos del príncipe del parnasianismo, Leconte de Lisle.

4.3.2. Influencia del positivismo

Los parnasianos defendieron a capa y espada el ideal del arte por el arte; sin embargo, algunos de sus representantes buscaron una unión entre ciencia y arte, entre el espíritu artista y el espíritu positivista[10]; no olvidemos que algunos de los temas favoritos del Parnaso fueron la fe en la ciencia y la esperanza de una próxima regeneración. Un poeta que destacó en esta cercanía con la visión positivista fue Leconte de Lisle.

4.3.3. Esteticismo

El objetivo principal de los parnasianos era ante todo crear una bella y perfecta obra de arte. Por ello buscaron una armonía en las formas, la delicadeza de los versos y todo tipo de recursos poéticos para lograr que los poemas se conviertan en pequeñas *joyas* hechas con palabras.

10 Ibídem. p. 49.

4.3.4. Cromatismo

Un elemento clave de la estética parnasiana es la búsqueda del colorido para la creación de imágenes atrayentes; en ese sentido, estos poetas estuvieron muy cercanos a la pintura: el caso más relevante sería el de Théophile Gautier, quien buscaba *pintar* sus cuadros poéticos con palabras.

4.3.5. Objetividad formal

Los parnasianos se opusieron rotundamente a todo tipo de sentimientos como la nostalgia o la ternura, que consideraban vulgares. Esta frialdad de las imágenes creadas en sus versos presentan entonces un marcado *antisentimentalismo*. Sus opositores criticaron duramente esta poesía *sin corazón*, pues planteaban que nos mostraba a técnicos del verso y no a verdaderos poetas, quienes deben identificar su espíritu individual con la sensibilidad universal.

4.3.6. Exotismo

Los parnasianos se sintieron atraídos por las culturas lejanas, pero en especial por el arte grecolatino; el caso más resaltante de exotismo en esta etapa es la poesía de Leconte de Lisle, quien inunda sus versos con elementos tan dispares como los de Grecia, Roma, China, la India, entre otros.

4.3.7. Inutilidad del arte

Théophile Gautier dijo alguna vez que "no hay nada verdaderamente bello más que lo que no puede servir para nada; todo lo que es útil es feo"[11]; con ello establece que el arte y la belleza están en proporción inversa con su utilidad. Esta postura, claramente elitista y evasiva, va a influir en diferentes etapas de la literatura hasta la actualidad.

4.3.8. Continuación de las formas poéticas

A diferencia de los simbolistas, los parnasianos no fueron grandes innovadores de la tradición poética francesa, sino que continuaron muchas de las formas poéticas románticas, aunque desde una perspectiva más fría y menos sentimental. En sus poemas hubo una búsqueda de perfección formal, pero no una ruptura de la tradición, como sí ocurrió en poetas posteriores.

4.4. REPRESENTANTES

Podemos señalar tres generaciones de parnasianos a lo largo del siglo XIX: los forjadores (sobre todo Gautier), los representantes (Banville, Leconte de Lisle) y los epígonos (Catulle Mendès, Sully Prudhomme[12], José María de Heredia, entre otros). De ellos, los tres primeros son los más relevantes y a quienes trataremos a continuación.

11 Ibídem, p. 24.

12 Primer escritor en recibir el Premio Nobel de Literatura, el año 1901.

4.4.1. Théophile Gautier

Nació en la ciudad de Tarbes, en 1811. Muy joven llegó a París. Comenzó a dedicarse a la pintura, lo que influyó decisivamente en su posterior literatura y en su forma de ver el arte. Publicó sus primeras poesías en 1830 y se convirtió en el acérrimo defensor de la inutilidad del arte. Escribió también teatro, prosa, y colaboró en diversos periódicos. Se fue a vivir con los poetas Gérard de Nerval y Arsène Houssaye, y experimentaron una vida de decidida bohemia. Impulsó la obra de otros poetas a través de publicaciones como la *Revista de París* y *El Artista*, que él dirigió. Fue tomado como maestro por las nuevas generaciones de poetas, y el homenaje más grande se lo rindió Charles Baudelaire al dedicarle su obra *Las flores del mal*. Gautier murió en 1872.

Théophile Gautier es uno de los máximos exponentes del parnasianismo.

Sus obras más importantes son: *La señorita de Maupin*, *La muerta enamorada*, *La comedia de la muerte*, *Esmaltes y camafeos* y *La novela de la momia*. En su poema "El arte" podemos apreciar versos que sugieren ciertos rasgos de su poética:

Sí, labor de más belleza
da la forma en que se exalte
la destreza:
mármol, ónix, verso, esmalte...
Desdeña el ritmo gastado,
que es como zapato enorme,
tan holgado
que a cualquier pie se conforme...
tu mano, diestra y serena,
de Apolo, el dios juvenil,
en la vena
de ágata sigue el perfil.
De la acuarela, pintor,
huye, y aprende a fijar el color
en la hornilla de esmaltar...

Todo pasa. El arte augusto
solo alcanza eternidad;
frágil busto
sobrevive a gran ciudad...
Los dioses mismos perecen,
mas los versos inmortales
permanecen
más firmes que los metales.
¡Esculpe, cincela, lima:
que tu vago ensueño ardiente
fiel se imprime
sobre el bloque resistente![13]

(fragmentos)

13 VV.AA.: *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo* (antología ordenada por Enrique Díez-Canedo). Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1945. pp. 77-79.

4.4.2. Théodore de Banville

Nació en Moulins, Allier, en 1823. Realizó sus estudios en el liceo Condorcet. Motivado por Víctor Hugo y por Téophile Gautier a que escribiera, se convirtió en uno de los poetas más admirados del parnasianismo. Gozó de la amistad y admiración de Charles Baudelaire, quien le dedicó algunos poemas de *Las flores del mal*. Incluso apoyó en una edición del libro de Baudelaire luego de su muerte. Banville entró en polémica con los simbolistas, en especial con Rimbaud, a quien ayudó en un principio, pero después lo criticó. Admirado por Francia, Banville murió en 1891.

En su poesía, se observa la influencia de la escultura griega y la pintura italiana. Su poesía es multicolor y marcada por la alegría y la sensualidad, en lugar de la tristeza y la angustia. También desarrolló el teatro poético, el cual es brillante, ligero y armonioso. Destacan sus poemarios *Los exiliados*, *Los occidentales* y *Mis recuerdos*; tenemos también su comedia histórica *Gringoire*, dedicada a Víctor Hugo, y su *Pequeño tratado de poesía francesa*, con el que se enfrentó a los simbolistas.

4.4.3. Leconte de Lisle

Nació en la isla de la Reunión, colonia francesa del océano Índico, en 1818. Abandonó la carrera de Derecho para dedicarse a la poesía y la traducción. De joven sintió atracción por el socialismo y participó en la Revolución de 1848. Luego se alejó de la vida política y se encerró en el mundo de las letras. Estudió idiomas como italiano y griego; gracias a este último pudo traducir obras de Homero, Hesíodo, Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Leconte de Lisle es uno de los mayores exponentes del exotismo parnasiano.

Fue considerado maestro del Parnaso durante más de treinta años. Ocupó en la Academia Francesa el lugar que dejó Víctor Hugo, antiguo protector suyo. Lisle murió en París en 1894.

Su poesía presenta una notable influencia de tradiciones milenarias, por lo que en sus versos se aprecia un marcado exotismo: elementos de la Grecia antigua y de las culturas orientales, en especial de hinduismo, son constantes en sus poemas. Frente al desencanto de lo social, desarrolló una poesía escapista, de tono un tanto pesimista, cromática y objetiva, de una alta calidad estética y artepurista. Destaca su famosa trilogía poética *Poemas antiguos*, *Poemas bárbaros* y *Poemas trágicos*.

5› El simbolismo

5.1. ANTECEDENTES

El simbolismo francés es la más alta expresión de la lírica europea a fines del siglo XIX. Los aportes que otorgaron para la poesía del siglo XX hasta la actualidad van a ser importantes y decisivos. En especial, poetas como Mallarmé y Rimbaud han sido considerados como maestros por distintos escritores vanguardistas, posvanguardistas y otros más cercanos a nosotros en el tiempo.

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

Sin embargo, el surgimiento de esta escuela no es un suceso aislado, ni producto del azar, sino que para su aparición y desarrollo tenemos diversos factores que permitieron su ascensión literaria.

Un antecedente clave de la poesía simbolista es la obra y las ideas estéticas de Charles Baudelaire. Si bien este poeta, cronológica y estilísticamente, aún puede ser considerado como romántico, muchas de sus características van a prefigurar el arte simbolista, hasta el punto de que estos poetas lo van a considerar como su guía y maestro. De Baudelaire, los simbolistas no solo heredan la nueva visión frente a la belleza de la modernidad, es decir, la obtención de la inspiración en lo feo, grotesco y vacío, sino también la perfección formal, la rigurosidad en el trabajo con la palabra, el desarrollo de temas infames, el malditismo, la sugerencia en las imágenes y metáforas nuevas, la concepción del poeta como ser diferente y superior al común, la musicalidad, el hermetismo; en fin, esto basta para observar la enorme trascendencia de la estética baudelaireana en los simbolistas.

Otra escuela que también influyó en los simbolistas fue el parnasianismo, en especial, en el marcado esteticismo y la evasión de la realidad, a la que consideraban inferior al arte. Incluso, no olvidemos que Mallarmé y Verlaine publicaron en el *Parnaso Contemporáneo* de 1866, y que en su juventud estuvieron bastante cercanos a la estética parnasiana; el caso de Verlaine es más evidente, pues un análisis profundo de su obra nos muestra que en realidad nunca se alejó del arte parnasiano, como sí fue el caso, por ejemplo, de Mallarmé.

Estos escritores, por lo general, llevaron una vida desordenada e intensa –a excepción de Mallarmé–, motivo por el cual fueron conocidos como los *poetas malditos* (la expresión es de Verlaine). Veremos a continuación sus características y aportes más resaltantes.

5.2. DEFINICIÓN

El simbolismo es una escuela poética que surge en Francia a fines del siglo XIX y que, frente a las tendencias en boga –el parnasianismo, el Realismo, el naturalismo–, propone una literatura no descriptiva, sino sugerente y renovadora, en la que se realice una lectura totalmente nueva de la modernidad y de la tradición a través de símbolos y de imágenes sensoriales, con lo cual el significado se vuelve más oscuro y hermético, pues ya no solo se busca llegar al raciocinio del lector en forma unívoca, sino también a sus sentidos, y así este pueda interpretar lo leído en forma abierta.

5.3. CARACTERÍSTICAS

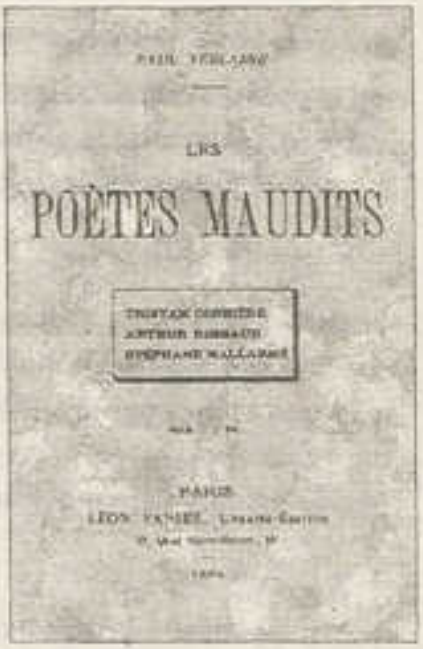
5.3.1. Síntesis de distintas tendencias

Ya hemos mencionado que los simbolistas supieron asimilar, para sus fines estéticos, rasgos de otras tendencias y autores, tales como los románticos alemanes, los parnasianos, Góngora, Allan Poe, Baudelaire, entre otros. En ese sentido, no podemos hablar de una originalidad absoluta, pero sí de una creatividad para, a través de lo asimilado, crear un arte revolucionario e innovador.

5.3.2. Espíritu renovador e iconoclasta

Hay en los simbolistas una rebeldía para con la tradición, la cual se manifiesta en el alejamiento de una poesía fácil y continuadora de la métrica convencional y de las normas de la lírica francesa.

Todo lo contrario: ellos renovaron la poesía en francés, trajeron elementos que en su momento fueron vistos como de mal gusto o escandalosos; esta tendencia irreverente también se manifiesta en su vida, motivo por el cual fueron conocidos como los *poetas malditos*.



Los simbolistas son conocidos como poetas malditos por la publicación del libro de Verlaine con el mismo nombre.

5.3.3. Musicalidad

Heredaron de Baudelaire el gusto por la eufonía y la disposición armónica de sonidos en aliteraciones de gran belleza. El gran deseo de muchos de ellos fue emparentar la literatura con la música.

5.3.4. Empleo de imágenes, metáforas y símbolos sugerentes

También emplearon la sinestesia, imágenes alucinantes y símbolos oscuros donde, a través de la imaginación poética, denunciaron esta nueva realidad árida y gris en que se encuentra agobiado el hombre moderno.

5.3.5. Búsqueda de perfección formal

En poetas como Mallarmé o Rimbaud, por citar los casos paradigmáticos, hubo una obsesión casi enfermiza por lograr el verso perfecto, aquel totalmente libre de impurezas y que sea evidencia plena de su estética y su anhelo poético. Estos autores corregían sus poemas tanto o más de los que escribían; como Baudelaire, para ellos el arte era una religión.

5.3.6. Deseo de crear mundos alternos y superiores al de la realidad común

En la poesía de los simbolistas no hay un reflejo directo de nuestra realidad; en sus poemas hay la representación de una realidad intrínseca al poema, más perfecta y sublime, y en ese sentido sí hay un carácter evasionista, pero también una angustia frente a la sociedad gris, vulgar y alienante donde el poeta es un ser incomprendido y un *ángel caído*.

5.3.7. Temas relacionados con lo insano, lo grotesco, lo infame y lo vano

Los simbolistas tuvieron como maestros a Allan Poe y Baudelaire, quienes descubrieron en lo grotesco y lo feo la materia de inspiración para sus obras. Poetas como Rimbaud, por ejemplo, continuaron ese legado, y es así como en sus poemas se presenta la rebelión en forma de malditismo, perversión e imágenes grotescas. Y no olvidemos también el tema de la nada, que se relaciona con la propuesta de Baudelaire de la despersonalización del yo, hasta su total desaparición.

5.3.8. Hermetismo y ambigüedad

Mallarmé, por ejemplo, defendía que el poema, mientras más oscuro, mejor. Según ello, el lector debe ser un ente activo quien, nuevamente parafraseando al poeta, debe ir descubriendo poco a poco el misterio de sus versos.

5.3.8. Innovaciones formales

En la poesía simbolista, encontramos nuevos recursos, tales como el verso libre y el juego con el espacio, es decir, de la página en blanco, entre otras innovaciones. Estos elementos van a ser vitales para el desarrollo de la poesía posterior, por ejemplo en la vanguardia.

5.4. REPRESENTANTES

Podemos relacionar a diversos poetas con la escuela simbolista, tales como Émile Verhaeren (1855-1916), Gustave Kahn (1859-1936), Maurice Maeterlink (1862-1949), entre otros. Lugar destacado también ocupó Jean Moréas (1856-1910), poeta griego que escribió en francés y que publicó un *Manifiesto simbolista* en el diario parisiense *Le Figaro*, en 1886. Sin embargo, los más grandes representantes del simbolismo son los que a continuación mencionamos.

5.4.1. Paul Verlaine

Nació en Metz en 1844. Perteneció a una familia aristocrática. Se casó siendo muy joven con Matilde Mauté. Publicó en el primer número del *Parnaso Contemporáneo*, y en sus inicios estuvo influenciado por la poesía de Baudelaire. Su vida se trastocó cuando conoció al joven Arthur Rimbaud, y se quedó deslumbrado por él así como por sus versos. Abandonó a su esposa y vivió un romance con el autor de las *Iluminaciones*. Vivieron un tiempo en Londres y luego en Bruselas. Allí se produjo una desgracia: Rimbaud quería abandonarlo y Verlaine, angustiado, le disparó y fue encarcelado. En la cárcel se reformó –también era aficionado al alcohol–, se reinsertó en el catolicismo, pero al final pasó sus días desolado, pobre y desencantado de la vida. Murió en 1896.

Paul Verlaine, el príncipe del simbolismo.

Su poesía es aún heredera del cromatismo, la sensualidad, la fantasía y las reminiscencias del mundo griego, propia de los parnasianos. Ello se manifiesta por ejemplo en sus *Poemas saturnianos*, donde el poeta combina musicalidad con colorido, exotismo y búsqueda de lo sensorial. Todos estos elementos fueron ensalzados por los modernistas –y en especial por Rubén Darío–, quienes lo consideraron su maestro. Este exotismo se mantiene en sus *Fiestas galantes*, donde el poeta, como en el libro anterior, busca ascender a través del verso a un mundo más sublime y encantador, ajeno a la realidad gris del hombre común. Sus poemas posteriores se alejan del Parnaso y muestran un mayor pesimismo, producto de sus vicisitudes. Verlaine, también escribió semblanzas sobre los parnasianos, incluidos en su libro *Hombres de mi tiempo*, así como sobre los simbolistas en el famoso texto *Los poetas malditos*.

"ARTE POÉTICA"[14]

La música antes que todo sea,
y el impar vago para ello busca,
el impar libre por el espacio
sin que le manche cosa ninguna.
No es necesario que tus palabras
con minuciosa propiedad luzcan:
son aún más gratos los versos grises
que a lo Indeciso lo Exacto juntan;
son ojos grandes detrás de velos,
son temblorosos soles que alumbran,
son en un cielo de otoño tibio
azul enjambre de estrellas puras.
Así buscamos el matiz débil,
¡siempre matices! ¡El color nunca!
¡Oh, el matiz solo desposar logra
sueños con sueño y alma con música!
Lejos, muy lejos, Chiste asesino,
ingenio fútil y risa impura,
Todo ese ajo de ruin cocina
el que los ojos del Azul nubla!
¡A la elocuencia retuerce el cuello!
Continuamente con mano ruda
ten a la rima bien dominada;
¡cómo te arrastra si te descuidas!
¿Quién de la rima dirá los males?
¿Qué niño sordo, qué negra estúpida
forjó este dije de baratillo
que suena a hueco cuando se usa?
¡Música empero, música siempre!
Sea tu canto cosa que suba
desde tu alma que de otros cielos y otros
amores camina en busca.
Tu canto sea la profecía
que va extendiendo la brisa húmeda
por la mañana sobre los campos...
y el resto es todo literatura.

5.4.2. Arthur Rimbaud

Vida

El poeta precoz o niño genio de la poesía nació en Charleville en 1854. Fue un alumno modelo hasta que alcanzó los dieciséis años, época en la que, además de comenzar a escribir poemas, se rebeló contra el orden burgués de su familia y decidió abandonar la vida provinciana. Después de una fuga a París, durante la época de la Comuna, conoció a Verlaine, con quien, como ya dijimos, vivió un romance. Este lo motivó a escribir sus diversos poemas, de temática atormentada y sobrecogedora. Su relación terminó violentamente. En este periodo (entre 1871 y 1873) escribió sus mejores poemas, tanto en verso como en prosa, así como sus dos obras maestras, *Una temporada en el infierno* e *Iluminaciones*. Tiempo después, de forma bastante sorpresiva, el poeta decidió no escribir más y se dedicó intensamente a buscar fortuna; desempeñó sucesivos oficios, hasta que por fin se instaló en Abisinia. Viajó por Chipre, Yemén y Etiopía, dedicándose al tráfico de marfil y de armas. Un tumor en la rodilla lo obligó a regresar a Francia para curarse. Después de habérsele amputado una pierna, murió en el puerto de Marsella en 1891. Tenía 37 años.

Arthur Rimbaud es el niño genio de la poesía.

14 VV.AA: *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*. pp. 230-231.

Características de su poesía

Rimbaud no solo es heredero de los románticos Poe y Baudelaire, sino que también deslumbra con una poesía innovadora y original. A continuación, veremos algunos de sus aportes a la poesía de fines del siglo XIX:

a. Establece la concepción del poeta como vidente: a diferencia de los clásicos, que lo consideraban como patrimonio nacional, continúa más bien la línea de Baudelaire de definir al poeta como un ser superior al común porque es el único que puede vislumbrar la realidad en su más profunda e ilógica certeza.

b. Desarrolla una visión del sueño y lo irracional (por ello es considerado como un antecedente del surrealismo): es uno de los que le va a dar mayor importancia al sueño como fuerza de inspiración que va más allá de la conciencia. Busca por eso crear una poesía que exprese lo "inexpresable".

c. Busca ascender al poeta a la altura del mago (de la palabra) o del alquimista (del verbo): para Rimbaud el poeta es un místico de la estética.

d. Incorpora el verso libre en la literatura francesa a partir de la creación de su poema "Marina": con ello se presenta como antecedente directo de la vanguardia.

e. Descubre el horror y el caos de la modernidad urbana. Su telón de fondo son los suburbios de pesadilla en que el hombre vive una existencia miserable y desgarradora. Ante ello, el poeta postula la rebelión máxima contra todo lo convencional.

f. Trabaja la concepción de la despersonalización o abandono del yo, en el arte y en la vida moderna (resumida en su famosa frase "yo es otro") debido a que la poesía sobrevive en las profundidades de la conciencia humana. Además, es uno de los primeros en separar el yo empírico del yo poético: ambos son entes totalmente diferentes.

g. Caricaturiza la antigüedad clásica y la destruye a través de símbolos grotescos (por ejemplo, en el poema "Venus anadiómena", donde desacraliza a la diosa del amor y la representa como una mujer llena de fealdad).

h. Hermetismo y ambigüedad: el lector debe sufrir para descubrir el enigma de la poesía.

i. Imágenes sugestivas, sugerentes y sensuales. Desarrolla una poesía de las correspondencias (por ejemplo, en el poema "Vocales", cada una de estas vocales se identifica con ciertos colores y sensaciones).

j. Musicalidad y juego de sonidos, sin importar alterar el sentido y el orden de las palabras: por ejemplo, en el fragmento"... et les atroces **fleurs** qu'on appellerait **coeurs** et **soeurs, damas damnant** de langueur"[15], encontramos rima consonante interna entre las palabras **fleurs**, **coeurs** y **soeurs**; además, hay también una correspondencia de sonidos entre **damas** y **damnant**; todo esto se pierde en la traducción.

Aparte de sus diversos poemas y sus nuevas canciones, destacan nítidamente sus obras *Una temporada en el Infierno* e *Iluminaciones*.

15 "y las atroces flores, que llamaríamos corazones y hermanas, condenador damasco de languidez".

Antología[16]

"VENUS ANADIÓMENA"

Como de un ataúd de hojadelata verde,
emerge una cabeza de cabellos pringosos y
oscuros de mujer de una bañera vieja,
brutal y lentamente, con déficits bastante ma-
tremendados; luego, el cuello graso
y gris, las paletillas que resaltan,
la corta espalda que entra y luego sale;
la redondez del lomo parece tomar vuelo;
y aparece la grasa bajo la piel a lonchas;
el espinazo está rojizo, y todo da un olor ex-
trañamente horrible: saltan a la vista singula-
ridades que hay que ver con lupa...
Aparecen grabadas dos palabras
en los riñones: CLARA VENUS;
y se remueve el cuerpo mientras se alza la
grupa horriblemente bella ulcerada en el ano.

"VOCALES"

A negra, E blanca, roja, I roja, U verde, O azul:
diré,
vocales, algún día su virtual nacimiento.
Negro corsé velludo, la A, moscas brillantes,
bombineando a torno a crueles hedores.
Golfos sombríos; E, candor de vapor y tiendas,
lanzas de altos glaciares, reyes blancos, umbelas,
escalofríos. I, purpúreas, sangre escupida y
risas de hermosos labios en ira y embriague-
ces penitentes;
U, ciclos y vibramientos divinos de mares verdes,
paz de pastos sembrados de animales, paz de
arrugas grabadas por la alquimia en frentes
estudiosas;
O, supremo Clarín de estridores extraños,
silencios atravesados por Ángeles, por Mundos:
-¡O la omega, violeta el rayo de sus ojos!

"UNA TEMPORADA EN EL INFIERNO"

¡La sangre pagana vuelve! El espíritu está cer-
ca ¡Por qué Cristo no me ayuda dando a mi
alma nobleza y libertad? ¡Ay, el Evangelio ha
pasado!, ¡el Evangelio!, el Evangelio.
Espero a Dios con glotonería. Soy de raza in-
ferior desde toda la eternidad.
Heme aquí sobre la playa armoricana. Que
las ciudades se iluminen en la noche. Mi jor-
nada está hecha; dejo Europa. El aire marino
quemará mis pulmones, los climas perdidos
me curtirán. Nadar, triturar la hierba, cazar,
fumar sobre todo; beber licores fuertes como
el metal hirviente, -como hacían esos queri-
dos antepasados alrededor de las hogueras.
Volveré con miembros de hierro, la piel som-
bría, el ojo furioso; por mi máscara, se me
juzgará de una raza fuerte. Tendré oro; seré
vago y brutal. Las mujeres cuidan a estos fe-
roces inválidos cuando vuelven de los países
cálidos. Me mezclaré en los asuntos políticos.
Salvado.
Ahora estoy maldito, la patria me horroriza.
Lo mejor es dormir bien borracho sobre la
arena.

A. RIMBAUD
UNE
SAISON EN ENFER

Una temporada en el infierno, junto a sus *Iluminaciones*, evidencia la genialidad de Rimbaud, así como la concreción de las teorías estéticas de Baudelaire.

16 Los siguientes poemas de Rimbaud se toman de la siguiente edición: *Poesías completas* (edición bilingüe, según versión definitiva de Antoine Adam, Le Pléiade, Gallimard, 1972), Visor, Madrid, 1997, 471 pp. Las traducciones están a cargo de Aníbal Núñez, David Conte, Cintio Vitier y Gabriel Celaya.

5.4.3. Stéphane Mallarmé

Vida

Stéphane Mallarmé buscó crear una poesía de palabras y no de ideas. El hermetismo de sus versos evidencia su afán por expresar lo "nunca dicho".

Nació en París en 1842. Estudió el bachillerato en Sens y en 1862, tras conocer a la alemana Maria Gerhard, viajó a Londres. Un año después se casó. Allí recibió la acreditación para ser profesor de inglés, labor que desarrollaría en diversos colegios y liceos. Publicó en muchas revistas y tradujo la poesía de Allan Poe al francés. A diferencia de poetas como Verlaine y Rimbaud, que llevaron una vida bastante desordenada, Mallarmé fue más bien tranquilo y metódico; al igual que los anteriores, también dedicó su vida a la literatura. Las veladas literarias en su casa de París animaron la vida intelectual de esa ciudad. Allí recibiría a escritores de la talla de Paul Verlaine, Stefan George, Rainer Maria Rilke, Paul Valéry, entre otros. Fue venerado por las nuevas generaciones de poetas. Murió en 1898.

Características de su poesía

Al igual que Rimbaud, sus aportes van a ser decisivos para la consecución de la poesía contemporánea a lo largo del siglo XX. Destaca por lo siguiente:

a. Busca otorgar a la palabra el poder mágico que tuvo en el contexto de los ritos primitivos: Mallarmé afirmaba que en esta época la palabra ha perdido ese valor mágico que tuvo en un pasado remoto y se la emplea en forma vana. En ese sentido, el poeta es una especie de mago que hechiza sus palabras.

b. Manifiesta que el poema no está hecho de ideas, sino de palabras: no le interesa la elaboración de conceptos en el poema, sino la fuerza mágica que se puede alcanzar en la combinación de sonidos y palabras.

c. Trabaja con la noción del silencio: Mallarmé busca que su poesía presente la palabra precisa, y que también cobre relevancia aquello que no dice, al menos no directamente, pero que sí sugiere.

d. Desarrolla un misticismo estético: la poesía debe expresar lo "nunca dicho", la expresión que genere el hechizo y lo que está más allá de la conciencia.

e. Trabaja una poesía ontológica o descubridora de esencias nuevas, a partir de una destrucción de las anteriores: en su poesía se deforma y se destruye la realidad, y de los trozos se inventa una nueva realidad proveniente de las imágenes calmadas del sueño. En ese sentido, resalta lo artificial por sobre lo natural.

f. Usa los espacios en blanco de la página y les confiere un sentido: por ejemplo, en su famoso poema "Un golpe de dados jamás abolirá el azar", donde las palabras están desperdigadas –pero en forma totalmente organizada– en toda la hoja, se busca que esos espacios dejados

en blanco también cobren un sentido tan relevante como las palabras; esta característica es un antecedente de los caligramas vanguardistas.

g. Ausencia de una lírica de sentimiento e inspiración: para Mallarmé, la imaginación está guiada por el intelecto, por ese motivo la poesía debe presentar una precisión casi matemática.

h. Hermetismo total: el poema, mientras más oscuro, mejor. Como afirma el poeta en una de sus cartas, el lector debe ir descifrando "de a pocos" el secreto de la esfinge que es el poema.

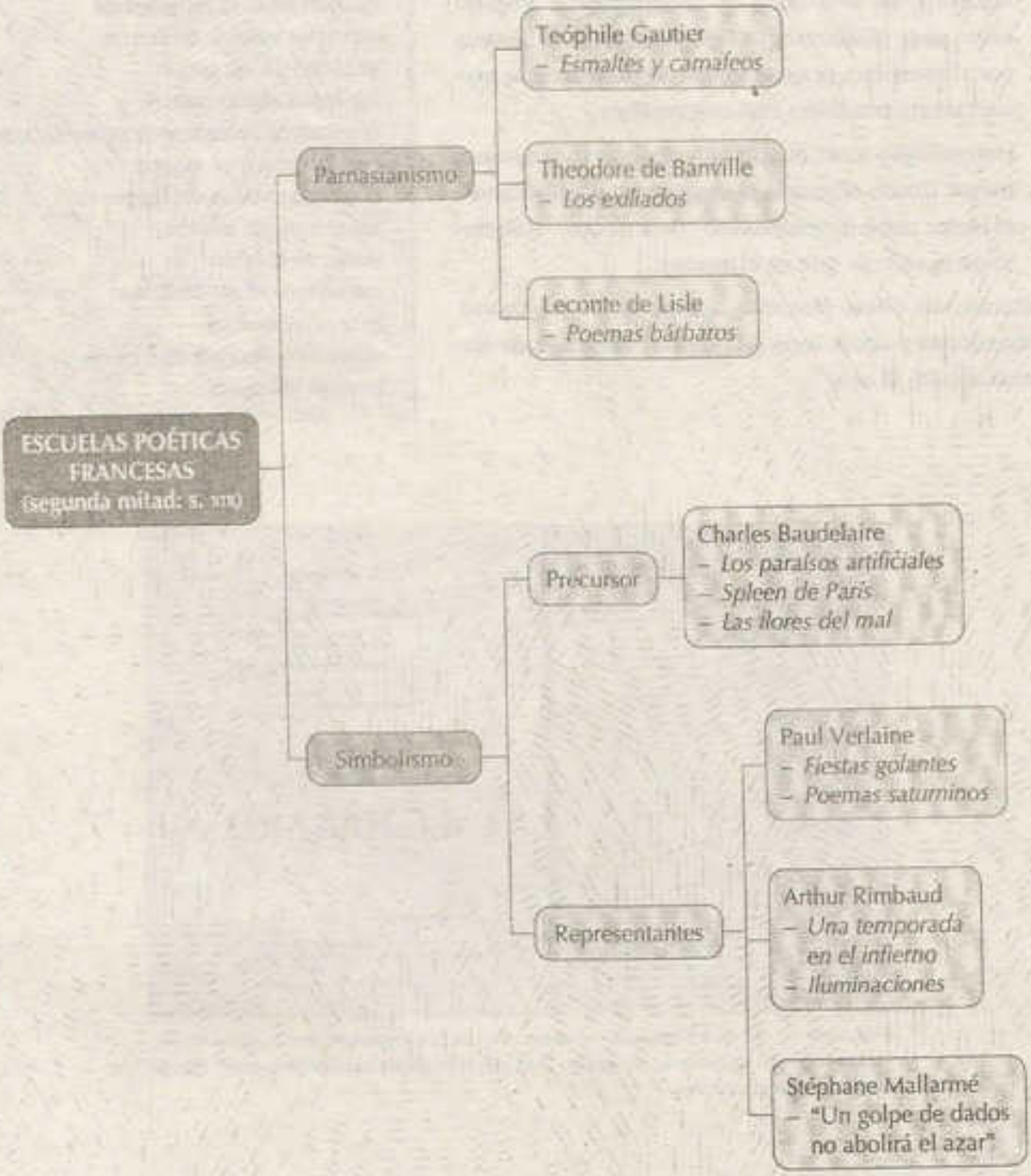
Destacan sus obras *Herodías*, *La siesta de un fauno*, *Divagaciones* y sobre todo su poema "Un golpe de dados no abolirá el azar".

"EL CIGARRO"[17]

Toda el alma resumida
cuando lenta la exhalamos
en varias volutas de humo
abolidas en las otras
atestigua algún cigarro
quemando sabiamente antes de que
casi la ceniza se separe
de su claro beso de fuego
así el coro de cantos
vuela en el labio
excluye de él si tú inicias
lo real porque vil
el sentido muy preciso borra
tu vaga literatura

Mallarmé es, junto a Rimbaud, un precursor de los experimentos vanguardistas, como se puede apreciar en su poema "Un golpe de dados no abolirá el azar" (juego con la página en blanco).

17 MALLARMÉ, Stephane. *La siesta de un fauno*. Editorial Hyperión, 2003.


ESCUELAS POÉTICAS FRANCESAS (segunda mitad: s. XIX)
Parnasianismo
Teóphile Gautier
– Esmaltes y camafeos
Theodore de Banville
– Los exiliados
Leconte de Lisle
– Poemas bárbaros
Simbolismo
Precursor
Charles Baudelaire
– Los paraísos artificiales
– Spleen de París
– Las flores del mal
Representantes
Paul Verlaine
– Fiestas galantes
– Poemas saturninos
Arthur Rimbaud
– Una temporada en el infierno
– Iluminaciones
Stéphane Mallarmé
– "Un golpe de dados no abolirá el azar"

Las flores del mal

Las flores del mal, que es un poema completo del pensamiento, la sensibilidad y del fracaso del hombre contemporáneo, no puede considerarse como una miscelánea de poesías, más o menos inconexas, sino la epopeya del alma humana en el contradictorio siglo XIX.

Y, como tal, su elaboración había de ser lenta, pero constante, como en la *Eneida*, la *Divina comedia* y el *Fausto*. Baudelaire comenzó a componerlo en sus años juveniles y puede decirse que fue labor suya persistente hasta que la muerte apagó su existencia. Rastreando los datos biográficos del poeta, en el que tan juvenilmente se manifestara su vocación poética, sabemos que, ya en 1845 compuso su primer poema, que había de integrarse en *Las flores del mal* –descontando, claro es, las primeras poesías infantiles compuestas en el colegio–. Este soneto, escrito en la isla Mauricio, recoge la sensación del poeta frente al paisaje ultramarino que tanto impresionó su sensibilidad juvenil. De aquel viaje es también recuerdo el magnífico poema "El albatros", en el que ya va moldeándose la estética que había de ser definitiva en el poeta. Conforme a ella sigue Baudelaire escribiendo poemas, que unos se publican en revistas literarias y otros quedan inéditos, para ir estructurando el libro, que, en 1845, se anuncia en las cubiertas de su primera publicación, *Salón* de 1845, con el título de *Les lesbiennes* y que se repite en el segundo *Salón*, publicado el año siguiente.

Dos años después, se anuncia el libro entre las novedades del editor Michel Lévy, aunque el título primitivo se cambia por el de *Les limbes*, al que su autor seguiría fiel hasta 1855. En el mes de junio de este año, Baudelaire publica dieciocho poemas en la *Revue de Deux Mondes*, con el título nuevo de *Las flores del mal*, que se dice fue sugerido por el periodista Hyppolite Babou.

Este había de ser el título definitivo del libro que tenía que revolucionar la poesía francesa y que salió de las prensas de Alençon, con pie editorial de París, y a expensas del editor Poulet-Malassis et de Broise, el 25 de junio de 1857. Sobre él escribió una crítica Gustave Bourdin, en *Le Figaro*, denunciando sus ataques a la moral, que motivó el proceso del autor y el editor, el 20 de agosto de dicho año y mandando recoger la edición, lo que produjo un evidente escándalo en el mundo literario que, como es lógico, divulgó el nombre del poeta, hasta entonces circunscrito a unas cuantas redacciones de periódicos y revistas literarias casi minoritaristas.

Guarner, Luis: "Estudio preliminar". En: *Las flores del mal*. Editorial Bruguera. Barcelona. 1972. pp. 38-41.

Preguntas resueltas

Pregunta 1

El simbolismo, en tanto buscó una despersonalización o abolición del yo, se opuso

A) al decadentismo.
B) al Romanticismo.
C) al Realismo.
D) a la vanguardia.
E) al parnasianismo.

Resolución

Los simbolistas, y en especial Arthur Rimbaud, buscaron una poesía donde el yo o individuo pasional se desmorone y se pierda en el abismo de lo irracional, motivo por el cual se cataloga a veces de poesía *deshumanizada*; en ese sentido, se opuso a la estética romántica, donde predominó más bien un yo egocéntrico, pues toda la inspiración e imaginación se daba a partir del individuo o genio romántico.

Clave B

Pregunta 2

Señale una característica que compartieron tanto parnasianos como simbolistas:

A) Búsqueda de la perfección formal
B) Empleo del verso libre
C) Objetividad y carácter descriptivo extremos
D) Atracción por la mitología griega
E) Uso de sinestesias

Resolución

La objetividad y carácter descriptivo extremos, así como la atracción por la mitología griega, son características que competen solo al parnaso y no al simbolismo. Estos últimos emplearon de vez en cuando alguna referencia griega, pero no en sentido de alabanza, sino más bien de desacralización. Por otro lado, el uso del verso libre y de sinestesias fue exclusivo de los simbolistas y no de los parnasianos; en cambio, ambos compartieron, desde propuestas estéticas diferentes, una obsesión por la perfección formal; sean tales o cuales sus pretensiones artísticas.

Clave A

Pregunta 3

Podemos afirmar que el simbolismo buscó

A) difundir la estética romántica.
B) crear una literatura de las sensaciones.
C) reflejar fidedignamente la realidad.
D) tener una intención didáctica y moralizante.
E) imitar los modelos grecolatinos.

Resolución

Uno de los objetivos de la estética simbolista fue la creación de una poesía que no llegue solamente al intelecto de los lectores, sino también a sus sentidos y sensaciones, motivo por el cual un poema simbolista no es necesariamente fácil ni lógico, pero sí busca generar sensaciones misteriosas en quien lo lee. Por ello afirmamos que es "sensual" en tanto se aplica a la correspondencia de sentidos, en especial a través del recurso de la sinestesia.

Clave B

Pregunta 4

El que acuñó la expresión de "poetas malditos" para los simbolistas fue

A) Charles Baudelaire.
B) Edgar Allan Poe.
C) Arthur Rimbaud.
D) Stéphane Mallarmé.
E) Paul Verlaine.

Resolución

El que acuñó la expresión de "poetas malditos" para definir a los simbolistas fue Paul Verlaine, a partir de un libro de este poeta del mismo nombre y donde presenta semblanzas de estos escritores de vida exagerada y obra innovadora. Podemos incluir al mismo Verlaine dentro de esta tendencia, sin olvidar que mucha de su obra también se alinea con la estética del Parnaso.

Clave E

Pregunta 5

¿Cuál es un aporte de Arthur Rimbaud a la poesía moderna?

A) El uso de sinestesias
B) El juego con la página en blanco
C) La musicalidad y el uso de aliteraciones
D) La concepción del poeta como visionario
E) El culto a Satanás

Resolución

Si bien podemos encontrar algunas de estas características en la obra de Rimabud –tales como el satanismo, la musicalidad y el uso de sinestesias–, ellas también aparecen en Baudelaire, por lo que no se puede decir que sean aportes del niño genio de la poesía. Lo original en él, en cambio, sí fue la concepción de poeta como vidente, en el sentido de que el poeta es un ser superior y el único capaz de poder vislumbrar aquella *realidad sublime*, que está más allá de la árida realidad nuestra, en los confines de la conciencia.

Clave D

Pregunta 6

¿Qué característica de la poesía de Charles Baudelaire permite la afirmación de su condición de *poeta moderno*?

A) El satanismo como continuación de la propuesta dantesca del Infierno
B) La lengua culta y el uso del soneto
C) La exaltación del yo en el poema
D) La estructura rigurosamente organizada
E) El desarrollo del tema del erotismo

Resolución

De las características de su obra, que dan a Baudelaire la condición de *poeta moderno* (desarrollo del tema de la ciudad, búsqueda por crear una poesía de las sensaciones, concepción del poeta como ser incomprendido dentro del sistema deshumanizado, etc.), destaca la propuesta de que una obra debe presentar una estructura rigurosamente organizada, puesto que el arte, como forma artificiosa e independiente de la naturaleza, no debe dejar nada al azar ni a la espontaneidad; en ese sentido, en una obra se debe buscar ante todo la perfección formal.

Clave D

Pregunta 7

¿Qué tema en *Las flores del mal* se desarrolla en el apartado *Cuadros parisinos*?

A) el culto a Satanás
B) la idea del Mal dirigida por la inteligencia
C) la representación del poeta como ángel caído
D) el erotismo lésbico y lascivo
E) la vida angustiosa y miserable en la ciudad moderna

Resolución

En la mayoría de los poemas del apartado *Cuadros parisienses* de *Las flores del mal*, se desarrolla el tema de la visión caótica de la ciudad moderna, en este caso París, sobre todo a partir de los personajes que la conforman, provenientes de los suburbios e inmersos en la miseria, el hastío de vivir y la angustia. Baudelaire representa en sus poemas la sensación de vacío que cunde en el hombre moderno, por el tipo de vida maquinizada y decadente que lleva.

Clave B

Pregunta 8

¿En qué poema Baudelaire expone que la grandeza del poeta no es terrenal?

A) "Una carroña"
B) "El albatros"
C) "La musa enferma"
D) "Las letanías de Satán"
E) "El hombre y el mar"

Resolución

En el poema "El albatros", se desarrolla el tema del poeta como ser incomprendido y, por ello, maltratado por el vulgo. El símbolo del albatros es trabajado en forma soberbia, ya que, al igual que el poeta, no puede actuar de forma adecuada entre los hombre pues "sus alas de gigante le impiden caminar"; esas alas de gigante son para el poeta el poder de su inspiración.

Clave B

Pregunta 9

El hermetismo poético llega a su más alto nivel en el simbolismo con la poesía de

A) Charles Baudelaire.
B) Leconte de Lisle.
C) Stéphane Mallarmé.
D) Paul Verlaine.
E) Arthur Rimbaud.

Resolución

Si bien el hermetismo o complejidad de sentido es una característica general del simbolismo, quien lo llevó a su extremo, hasta el punto de crear poemas casi incomprensibles, es Stéphane Mallarmé. Este escritor desarrolló una poesía donde las palabras pierden ese valor convencional que las personas le daban, y que él consideraba vulgar, a cambio de que recuperen esa riqueza de sorpresa y magia que tuvieron en la época del rito primitivo. Por eso Mallarmé defendía tenazmente que la poesía no estaba hecha de ideas, sino de palabras.

Clave C

Pregunta 10

Señale la relación correcta poeta - característica:

A) Gautier - la poesía debe sugerir y no decir
B) Lisle - atracción por las culturas orientales y antiguas
C) Baudelaire - emplea el verso libre y la página en blanco
D) Rimbaud - emplea la sinestesia en su poema "Correspondencias"
E) Verlaine - es el más experimental de los simbolistas

Resolución

La característica correcta es la que compete a Leconte de Lisle, pues en sus poemas observamos esa atracción por las culturas antiguas y orientales, en especial, la griega y la hindú.

Clave B

Preguntas propuestas

1. Poeta francés de transición entre el Romanticismo y el simbolismo, considerado forjador de la poesía moderna

A) Leconte de Lisle
B) Paul Verlaine
C) Teóphile Gautier
D) Charles Baudelaire
E) Arthur Rimbaud

2. *Las flores del mal*, poemario irreverente de Baudelaire, fue acusado de atentar contra la moral pública por

A) fomentar el satanismo.
B) abordar el erotismo descarnado.
C) exaltar el vampirismo.
D) hacer apología a las revoluciones.
E) atacar a la Iglesia.

3. Señale la serie que solo presenta corrientes literarias de finales del siglo XIX en Francia.

A) neorrealismo, regionalismo y existencialismo
B) surrealismo, futurismo y dadaísmo
C) modernismo, creacionismo y ultraísmo
D) simbolismo, parnasianismo y naturalismo
E) Realismo, Romanticismo y vanguardismo

4. El exotismo del parnasianismo se manifiesta en

A) su afán de armonía y perfección.
B) el empleo del cromatismo.
C) las referencias al arte grecolatino.
D) su apego a la historia.
E) el uso de formas poéticas tradicionales.

5. Escritor romántico revalorado por los parnasianos.

A) George Sand
B) Alejandro Dumas
C) Alfred Musset
D) Chateubriand
E) Víctor Hugo

6. En el parnasianismo, la poesía recibe influencia de otra expresión artística:

A) la pintura.
B) la escultura.
C) la música.
D) la danza.
E) la arquitectura.

7. Los simbolistas fueron llamados poetas malditos por

A) la vida disipada que llevaron.
B) su lenguaje violento y procaz.
C) vivir al margen de la ley.
D) centrarse en temas paganos.
E) su final trágico.

8. Identifique qué característica es incompatible al simbolismo francés.

A) Referentes mitológicos
B) el cosmopolitismo
C) el lenguaje sugerente
D) la musicalidad
E) la mímesis

9. Son características que corresponden al simbolismo.

I. Lenguaje hermético y complejo.
II. Búsqueda de la innovación formal.
III. El empleo de la sinestesia.
IV. Afán esteticista.

A) I y III
B) II y IV
C) II, III y IV
D) I, II y IV
E) I, II, III y IV

10. Paul Verlaine cultiva la musicalidad, el exotismo y lo sensorial en su obra

A) *Poemas saturnianos.*
B) *Fiestas galantes.*
C) *Hombres de mi tiempo.*
D) *Romanzas sin palabras.*
E) *Liturgias íntimas.*

11. Un aporte formal de Rimbaud a la poesía es

A) el gusto por lo grotesco.
B) la musicalidad.
C) el verso libre.
D) el tema onírico.
E) el lenguaje irreverente.

12. Con respecto a la antigüedad clásica, Rimbaud

A) la embellece.
B) no la aborda.
C) revalora sus mitos.
D) la caricaturiza.
E) se aparta de ella.

twitter.com/calapenshko

Capítulo

XI

El vanguardismo

CAPÍTULO XI

EL VANGUARDISMO

Objetivos

- Conocer las características más importantes de los principales movimientos de vanguardia en las primeras décadas del siglo XX.
- Comparar y diferenciar las propuestas estéticas de los diferentes movimientos vanguardistas o ismos.
- Evidenciar los rasgos fundamentales de la obra de Franz Kafka, James Joyce, Bertolt Brecht y Albert Camus.
- Identificar los aportes de la generación perdida a la narrativa contemporánea y, en especial, de Ernest Hemingway.

Introducción

El vanguardismo es uno de los momentos más importantes en la historia, no solo de la literatura, sino del arte contemporáneo. Aquí se establece una ruptura de la tradición del arte occidental, y se renueva el canon cultural y artístico. Se desarrolló en un contexto marcadamente crítico: la época de entreguerras en la primera mitad del siglo XX. Durante esta etapa, los artistas observaron que la realidad en que se encontraban se caracterizaba por el mercantilismo, la alienación y la supeditación a un sistema que terminaba deshumanizando al hombre. El arte de vanguardia, a través de obras complejas y fragmentadas, muestra esa realidad en que se encuentra el hombre contemporáneo.

La rebeldía y actitud iconoclasta de los vanguardistas es producto de una crítica contra un arte gastado y anquilosado, que ya no podía transmitir las inquietudes del hombre de esta nueva época; pero también es la voz de protesta contra los cánones sociales, el racionalismo a ultranza y los diferentes elementos de la estructura socioeconómica en que nos encontramos y que terminan por mecanizar nuestra actitud frente a todo.

1 ▸ Contexto histórico-cultural

La época en que se desarrollaron las escuelas vanguardistas (primeras décadas del siglo XX) coincide con importantes acontecimientos que marcaron el devenir de las sociedades en las distintas partes del orbe, pero de forma particular en Occidente. Todo ello influyó notablemente en las expresiones artísticas del momento. A continuación, veamos algunos de estos principales hechos.

1.1. La Primera Guerra Mundial

Generalmente, se plantea que el vanguardismo fue una consecuencia artístico-cultural de la crisis generada por la Primera Guerra Mundial (1914-1918), también conocida como la Gran Guerra. Sin embargo, hay que precisar que ya antes de que empezaran las acciones bélicas, aparecieron algunos *ismos* o escuelas de vanguardia, tales como el cubismo, el futurismo y el expresionismo. Estos siguieron desarrollándose durante los años de la guerra, igualmente surgieron otros en el periodo de posguerra; si bien algunas escuelas decayeron, otras aparecieron, como el surrealismo.

La relación entre los vanguardistas y los sucesos de la Gran Guerra es heterogénea, porque heterogéneos fueron ellos no solo en su estilo y gustos estéticos, sino también en su ideología y concepción política. Así, tenemos a aquellos que optaron por una actitud evasiva y apolítica (es famosa la respuesta de James Joyce, autor del *Ulises*, acerca de la guerra: "Ah sí, he oído decir que ha habido una guerra por ahí"[1]); otros que, si bien no actuaron directamente en ella, evidenciaron su preocupación a través de sus obras (muchos estudiosos afirman que el universo de pesadilla inventado por Kafka en sus narraciones sería muy distinto sin los acontecimientos de la guerra); y también están aquellos que actuaron directamente en ella, sea en el campo de batalla, como camilleros o médicos, o alguna otra actividad (citemos los nombres de Guillaume Apollinaire, André Breton, Ernest Hemingway, entre otros). Pero lo cierto es que, directa o indirectamente, en forma evasiva o participativa, no podemos comprender la labor literaria y el pensamiento de los vanguardistas sin los antecedentes, hechos y secuelas de la Gran Guerra.

La Gran Guerra

La Revolución rusa

1 Cfr. VALVERDE, José María. "Prólogo" a *Ulises*. Barcelona: Editorial Lumen, S.A. y Tusquets Editores, S.A., 1995. p. 21

1.2. EL DESARROLLO DE LAS CIENCIAS Y LA TECNOLOGÍA

En estas primeras décadas del siglo XX, las ciencias y la tecnología continuaron su vertiginoso desarrollo. Las potencias económicas se dieron cuenta de que a través del conocimiento podían consolidar su hegemonía mercantil, política y social, así que invirtieron gran parte de su presupuesto en el desarrollo científico y tecnológico. En esta época, los inventos fueron muchos (la televisión, la radio, la difusión del cinematógrafo y los automóviles, el transatlántico); sin embargo, no solo se circunscribieron en el campo de la vida civil, sino también en el militar (uso de ametralladoras y aviones de reacción que fueron empleados durante la Gran Guerra), lo cual demuestra la política de los países imperialistas por manipular los descubrimientos científicos y los avances tecnológicos, no solamente para mejorar la calidad de vida de la población, sino principalmente para obtener mayores beneficios económicos y, por ende, más poder y hegemonía por sobre sus competidores.

¿En qué medida estos avances repercutieron en el arte y la literatura? Decisivamente, pues el estilo y los temas de diversos escritores giraron en torno a este desarrollo. Esto lo comprobamos, por ejemplo, en la exaltación a las máquinas por parte de los futuristas, quienes alabaron la tecnología y dedicaron poemas a objetos como el automóvil, el cine, la locomotora, la motocicleta, entre otros. En el caso del cine, su impacto fue tan profundo en la literatura, que se buscó en las obras una disposición cinematográfica de las narraciones (como la técnica del *flashback*). Un factor también destacado en el campo del conocimiento es el psicoanálisis de Sigmund Freud. Sus teorías en torno al inconsciente son decisivas para poder entender, por ejemplo, la técnica del *monólogo interior* de James Joyce y la estética e ideología de los surrealistas franceses.

1.3. LAS LUCHAS DEL PROLETARIADO Y LA ASCENSIÓN DEL SOCIALISMO

Tampoco sería posible entender el desarrollo de los *ismos* sin tener en cuenta su relación con las luchas que llevaron adelante en esta época los sectores oprimidos en su búsqueda de reivindicación y cambio en las estructuras económico-sociales del capitalismo (en su política de mercantilismo y de explotación al proletariado). Podríamos sintetizar estas luchas que se llevaron adelante en distintas partes del mundo con el triunfo obtenido en la Revolución rusa (octubre de 1917), donde, bajo la conducción de Lenin (seudónimo de Vladimir Ilich Uliánov), el partido bolchevique liquidó las estructuras de semifeudalidad y de incipiente capitalismo que convivían con el dominio monárquico de los zares, y estableció las bases del socialismo a través de la dictadura del proletariado.

La Revolución rusa y la propuesta de una estructura socialista fueron de una gran repercusión para los intelectuales y escritores de la época, pues algunos eran militantes decididos e impulsaron esta propuesta de cambio social a través de sus obras y sus acciones (Vladimir Maiakovski, Bertolt Brecht o André Malraux); muchos formaron parte del Partido Comunista (aunque algunos de ellos en forma conflictiva, como los padres del surrealismo o el existencialista Jean-Paul Sartre); otros fueron simpatizantes y también los opositores y críticos reaccionarios. Hubo de todo, sin embargo, lo que no se puede poner en discusión es que lo llevado adelante en la ex Unión Soviética, durante las primeras décadas, influyó decisivamente en el pensamiento, la estética y el accionar de muchos de los grandes escritores vanguardistas, aparte de los que vendrían después.

2▸ Definición

El vanguardismo o la vanguardia es un conjunto de movimientos, escuelas y tendencias de propuestas y estilos variados –aunque algunos de ellos compartieron ciertos rasgos–, y hasta contrarios, pero que, al menos en el siguiente aspecto se pueden poner de acuerdo: en todos ellos hubo una profunda crítica a la tradición artística occidental y una intensificación extrema de originalidad a través de los experimentos formales, el rechazo total a cualquier elemento de la tradición, la ironización sobre ella, etc. En este contexto se consolida la concepción del artista como innovador, y la idea de *originalidad* como la principal cualidad que va a dar relevancia a su arte.

Las señoritas de Avignon es uno de los primeros cuadros de Pablo Picasso con que va dando forma al cubismo pictorico.

El término *vanguardia* proviene de la expresión francesa *avant-garde*, que señalaba a la tropa que iba a la cabeza del ejército; su origen, por ende, es militar. Sin embargo, con el tiempo este término comienza a ser empleado para reconocer a todos aquellos artistas y escritores que se ubicarían a la vanguardia, es decir, delante de los demás en cuanto a innovación, originalidad y experimentalismo. Surgió a principios del siglo XX y se va extender hasta los inicios de la Segunda Guerra Mundial (1939).

3▸ Características

3.1. Heterogeneidad de estilos

No se puede hablar de una sola vanguardia, sino de diferentes movimientos o corrientes, los cuales también son conocidos como ismos. Entre ellos las propuestas estéticas van a ser diversas y, a veces, hasta opuestas.

3.2. Originalidad e innovación

Llevaron a sus extremos la propuesta de originalidad, la cual tuvo su inicio en el Romanticismo. En este contexto se consolida la idea de que, para ser un verdadero artista, hay que ser enteramente original, y por eso los vanguardistas comenzaron a experimentar con las formas, las técnicas, los recursos estilísticos y la propuesta de los temas. Destacó por ello el carácter innovador.

3.3. Rechazo a la tradición y las convenciones

Desde sus diferentes propuestas, cada uno de estos *ismos* se opuso a la tradición. Algunos plantearon de plano destruirla, "quemar museos y bibliotecas" (futurismo), así como dejar de lado la visión naturalista del mundo y buscar una representación más profunda de la realidad (cubismo,

expresionismo), donde incluso se abandone la idea de orden y el arte sea un mero juego sin sentido (dadaísmo), o más bien que muestre aquellos recónditos lugares de nuestro inconsciente e irracionalidad (surrealismo). Vemos entonces que los vanguardistas tuvieron una diferente relación con la tradición, pero en todos los casos en forma irreverente y crítica.

3.4. ANTISENTIMENTALISMO

Con ello no se quiere decir que en la vanguardia se hayan abandonado los sentimientos, sino que hubo una innovación en la manera como estos fueron representados: lo que se dejó de lado fue el sentimentalismo melodramático, que inundó muchas páginas de obras románticas y hasta realistas. En la vanguardia, en cambio, por herencia de la *impersonalidad narrativa* propuesta por Flaubert, las situaciones dramáticas o de profunda subjetividad eran narradas de manera impersonal, con un punto de vista objetivo, como se puede comprobar en las páginas de Kafka o Hemingway. Además, la *deshumanización* también se refiere a cómo muchos de estos autores evitaron escribir sobre sentimientos conocidos, tales como el amor, los celos o la nostalgia, y desarrollan más bien un confuso juego de formas, imágenes y palabras, donde el protagonista será el lenguaje.

3.5. REBELDÍA Y ACTITUD ICONOCLASTA

La irreverencia artística de los vanguardistas no se limitó solo a la obra, sino que fue tomada como actitud y forma de vida. Muchos llevaron una vida excéntrica, de viajes, aventuras y situaciones límite, así como actitudes y posturas anarquistas (ideológicamente, estos artistas se nutrieron, en buena medida, del anarquismo y del voluntarismo). Uno de los casos paradigmáticos fue el de los surrealistas, quienes, con su propuesta de una vida sin normas ni ataduras sociales, cometieron las más llamativas excentricidades (consumo de drogas, rituales anómalos, exposiciones nada convencionales, etc.).

3.6. INFLUENCIA DEL SIMBOLISMO FRANCÉS

La rebeldía, mencionada antes, fue de alguna manera influencia de los *poetas malditos*; sin embargo, el mayor legado de los simbolistas (el mismo Rimbaud, Mallarmé) al arte de vanguardia radicó en su propuesta estética. Así, podemos encontrar las siguientes características de la poética simbolista, en mayor o menor medida, en ciertos ismos: versolibrismo, juego con los espacios en blanco de la página, poesía de las sensaciones, abandono de lo natural y búsqueda por crear mundos artificiales, tono sugerente, hermetismo, visión paródica de la tradición, etc.

3.7. INFLUENCIA DE LAS DIVERSAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS

En esta época, más que en ninguna otra, era imposible entender un arte –como la literatura, por ejemplo– sin considerar las otras, pues, ellas surgieron paralelamente, interactuaron y se nutrieron de similares rasgos y propuestas estéticas. Por ejemplo, si pensamos en el cubismo, su nacimiento se encuentra en la pintura (con las obras de Picasso y de Braque) y luego se desarrolla en la poesía. En el caso de los expresionistas y surrealistas, convergieron en su accionar literatura, pintura, cine, entre otras. Por lo general, estos movimientos albergaban a artistas diversos (literatos, escultores, músicos, cineastas, pintores), quienes incluso producían obras en forma conjunta.

3.8. HERMETISMO

Los vanguardistas, en su afán por la originalidad e innovación, llevaron adelante los experimentos más radicales, y casi siempre sus obras terminaron siendo algo oscuras para el lector común y corriente (debemos mencionar que en esta época el arte se desliga completamente del gusto de la clase burguesa, la cual era por lo común la consumidora de obras literarias en las que, en general, se reconocía e identificaba), el cual ahora tenía que concentrarse al máximo para encontrar algún sentido a la obra. Como ejemplos podríamos mencionar los laberintos alegóricos de Kafka, los monólogos interiores de Joyce, la literatura *sin pensar* de los surrealistas.

3.9. EMPLEO DE NUEVAS TÉCNICAS Y RECURSOS

A continuación, vamos a definir brevemente algunos de los recursos y técnicas más difundidos en la literatura vanguardista.

3.9.1. En poesía

- **Versolibrismo**: la mayoría de los poetas dejaron de lado la métrica de sus respectivas lenguas, o bien la emplearon, pero renovada con elementos nuevos. También se abandonó la rima, la melodía y, en muchos casos, la puntuación.
- **Juego con el espacio**: este recurso, iniciado por Mallarmé, se consolida en la vanguardia y, en especial, por la ascensión del cine, pues en este contexto se impone la cultura de la imagen por sobre la sonoridad (antes la poesía era más asociada a la música). Este juego con el espacio es llevado a su límite con la creación de los *caligramas* de Apollinaire.
- **Escritura automática**: esta técnica fue planteada por los surrealistas en su afán por crear un arte sin emplear el pensamiento (en ello se evidencia una influencia del psicoanálisis de Freud). El automatismo psíquico era buscado a través de una situación en que el poeta se encontraba con la mente en blanco (a veces apoyado por algún estupefaciente), y es en ese momento donde la mano escribía sin que el pensamiento la dirija. De este modo, el resultado era la asociación sin sentido de palabras, pero cuyas imágenes transmitían una realidad no convencional y, por eso mismo –como sostenían ellos–, más real y verdadera.

La escritura automática surrealista.

- **Cadáver exquisito**: es otra técnica surrealista. Esta era desarrollada colectivamente: cada uno escribía una palabra o frase en un pedazo de papel sin que los demás lo vieran; una primera persona planteaba tal palabra o frase y las del resto se iban asociando a ella, con lo cual los versos se iban formando, dirigidos únicamente por el azar. Se llama así porque en el primer juego de este tipo que llevaron adelante se formó la expresión *Le cadavre - exquis - boira - le vin - nouveau* (El cadáver exquisito beberá el vino nuevo).

3.9.2. En narrativa

- **Monólogo interior**: técnica creada por el francés Pierre Dujardin, pero llevada a la fama por el irlandés James Joyce. En ella se busca representar las ideas en desorden, es decir, antes de que sean organizadas por el pensamiento para ser transmitidas por el lenguaje. Este pensamiento en bruto también es conocido como *flujo de conciencia*. Hay aquí una influencia del psicoanálisis de Freud en sus estudios sobre el inconsciente. Por ello, las imágenes se asocian sin puntuación, ilación o secuencia racional. Esta técnica alcanza un gran nivel en la novela *Ulises*, que finaliza en un largo monólogo de Molly Bloom, esposa del protagonista durante el proceso en que se va quedando dormida:

  > (...) yo era una Flor de la montaña sí cuando me ponía una rosa en el pelo cómo las chicas andaluzas o me pongo una roja sí y cómo me besó al pie de la muralla mora y yo pensé bueno igual da él que otro y luego le pedí con los ojos que lo volviera a pedir sí y entonces me pidió si yo quería decir sí mi flor de la montaña y primero le rodeé con los brazos sí y le atraje encima de mí para que él me pudiera sentir los pechos todos perfume sí y el corazón le corría como loco y sí dije sí quiero Sí.[2]

- **Ruptura del tiempo lineal**: se manifiesta a partir de una clara influencia del cine. Se relaciona con la disposición de la historia en la narración, la cual ya no se desarrolla en orden cronológico, sino todo lo contrario, pues podía empezar por una situación final o intermedia de la historia, luego ir al pasado o al futuro. Es decir, la historia es representada en total desorden, lo que complejiza la obra, y el lector debe, de alguna manera, *armar* ese *rompecabezas* en la que se ha convertido la historia. Esta técnica fue empleada sobre todo por novelistas de la *generación perdida* como William Faulkner.

- ***Flashback***: se relaciona con la anterior y también se asimila del cine. El nombre proviene del inglés y equivale a 'escena o secuencia retrospectiva, salto atrás'. Es la representación de un recuerdo que aparece de manera abrupta, lo que complica el orden de la historia.

- ***Collage***: es una técnica que nace en las artes plásticas. El nombre proviene del francés y es definido como 'técnica pictórica consistente en pegar sobre lienzo o tabla materiales diversos', o también 'obra realizada con esta técnica'[3]. En literatura se concreta a través de la mezcla de textos de distinta especie o género. Por ejemplo, en *Ulises* se presenta al insertar trozos de poemas y canciones, anagramas, artículos de distinto género, etc.

- **Multiplicidad de perspectivas narrativas**: en las novelas tradicionales, quien narraba la historia era un solo ente. En las novelas vanguardistas, diversas partes de la historia –la cual por lo general está en desorden– son narradas por diferentes entes, que pueden ser personajes o estar fuera del mundo representado, es decir, omniscientes. Con ello se complejiza la narración. A veces un mismo hecho es visto desde diferentes planos o puntos de vista (narración calidoscópica).

---

2 JOYCE, James. *Ulises*. Barcelona: Editorial Lumen, 1995. Traducción y prólogo de J. M. Valverde. p. 788.

3 DPD. Ha sido castellanizada como *collaje*.

- ***Raconto***: término que proviene del italiano y significa 'cuento, relato'. Es una extensa retrospectiva al pasado que va progresando de forma lineal hasta llegar al momento inicial del recuerdo, que es el punto de partida de la historia. Esta técnica se emplea de manera magistral en la novela *En busca del tiempo perdido* del francés Marcel Proust.

3.9.3. En teatro

- **Elementos absurdos**: la representación de situaciones absurdas e inverosímiles en la puesta en escena es un recurso que ha sido empleado de distinta manera por diversos dramaturgos. Así, por ejemplo en *Seis personajes en busca de un autor* del italiano Luiggi Pirandello (1867--1936), seis personajes aparecen durante el ensayo de un obra y quieren que se les permita contar sus historias; otro caso famoso es *La cantante calva* del rumano Eugène Ionesco (1909--1994), donde, para comenzar, nunca aparece esta cantante calva –a pesar de que algunos personajes preguntan por ella–, e igualmente muchos diálogos son ilógicos. Otro ejemplo paradigmático es *Esperando a Godot* del irlandés Samuel Beckett (1906-1989), en la que dos personajes esperan a un tal Godot, el cual nunca llega, e igualmente no se sabe para qué lo esperaban; también plantean irse, lo cual nunca hacen.
- **Distanciamiento**: es una técnica creada por el alemán Bertolt Brecht (1898-1956), con la cual se opone a los conceptos de *mímesis* y de *catarsis*, establecidos por Aristóteles y que seguían vigentes hasta la época. Recordemos que, según el Estagirita, la obra imitaba la realidad y por ello el espectador, al ver una obra dramática, asociaba que eso era real, y al identificarse con ella sufría una experiencia catártica. Para Brecht, que compartió los ideales del marxismo, todo ello solo generaba alienación en el espectador. Por eso su teatro buscó distanciarse de la mímesis y ponía en escena situaciones a partir de las cuales el espectador observara que estaba ante una obra de teatro y que no la confundiera con la realidad. Tampoco era su intención producir una experiencia catártica en la sensibilidad del espectador, sino que este tomara conciencia de lo que observaba y buscara el cambio social. En ese sentido, Brecht estaba seguro de que la literatura podía influir en la transformación de la sociedad.

Si bien hemos separado los anteriores elementos por géneros, esto no quiere decir que sean exclusivos de un género determinado, sino que pueden aparecer y mezclarse en otros, pues en la vanguardia, antes que el respeto a una regla, predominó lo contrario.

4▸ Principales escuelas vanguardistas o ismos

A lo largo de aquellas décadas hubo una cantidad desmesurada de tendencias vanguardistas, la mayoría de ellas de una existencia fugaz (no olvidemos que un elemento esencial de la poética vanguardista es la representación de la fugacidad y que por ello concibieron la experiencia de formas como "función que debe adaptarse invariablemente a las transformaciones de la experiencia"[4]). Sin embargo, vamos a revisar brevemente algunos de los principales movimientos o ismos.

4 SALVAT, Manuel (director). *Movimientos literarios de vanguardia*. Barcelona: Salvat editores, S.A., 1976. p. 52.

4.1. EL CUBISMO

Es un movimiento artístico que surge en Francia y que se desarrolla entre 1907 y 1914 con la obra de los pintores españoles Pablo Picasso (1881-1973), Juan Gris (1887-1927) y el francés Georges Braque (1882-1963). Debe su nombre al crítico de arte Louis Vauxcelles, quien en una exposición de Picasso y Braque sentenció que en los cuadros había "muchos cubos". Podemos definirlo como una estética que abandona la perspectiva unilateral de la pintura clásica y propone una perspectiva múltiple, es decir, aquella en que se representan todas las partes de un objeto en un mismo plano (lo que permitió un posterior desarrollo del arte abstracto). Ello, en la literatura, se traduce en la representación simultánea de percepciones, recuerdos, intuiciones, etc. Sus principales características son las siguientes:

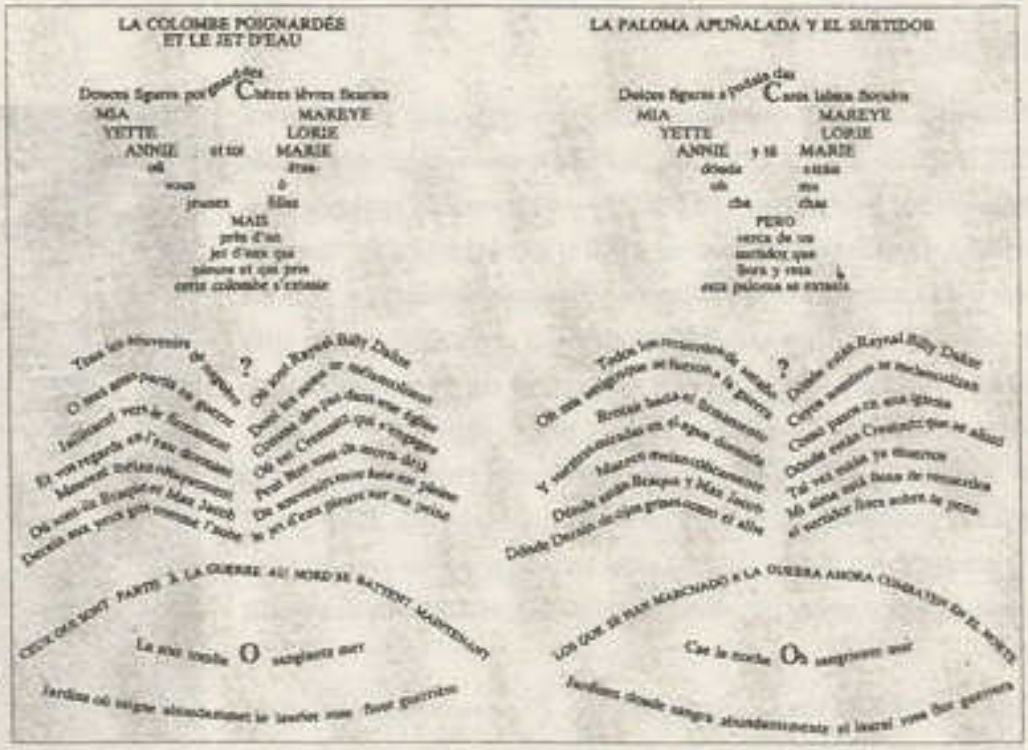
Guillaume Apollinaire autor de un manifiesto cubista.

- Autonomía absoluta de la obra de arte. El poema se entiende como objeto, es decir, como fin en sí mismo. Con el cubismo se inicia el proceso de búsqueda de lo propiamente artístico (la *ensimismación* de las artes contemporáneas).
- Pretende expresar la "esencia" de la realidad a través de la simultaneidad de sus formas geométricas más significativas.
- Permite el nacimiento del *collage* literario.
- Inserción del humor mediante los juegos verbales de los poetas Guillaume Apollinaire y Max Jacob; posteriormente será asimilado por los dadaístas. También el cubismo exalta el juego: un gran logro del arte contemporáneo.
- El poema cubista, debido a la organización gráfica de las palabras, abandona la puntuación y la rima, y juega con lo visual y espacial.

El principal poeta cubista es Guillaume Apollinaire (nacido en Roma en 1880, pero luego nacionalizado francés; murió en París el año 1918). Aparte de ser autor de una obra que es considerada como manifiesto del cubismo (*Meditaciones estéticas: la pintura cubista*), supo trasladar a sus poemas los alcances obtenidos por este movimiento en el campo de la pintura. Uno de sus grandes aportes es el *caligrama*, juego espacial en el que las palabras se disponen en la página de tal forma que crean una imagen, la cual presenta una relación con la intención significativa del poema.

Sus libros más importantes son *Alcoholes, Caligramas, Las mamas de Tiresias, Bestiario, El poeta asesinado*, entre otros.

Podemos considerar como autores cubistas a Blaise Cendrars (*Poemas elásticos*) y a André Breton (*Monte de Piedad*) en su etapa inicial.



Sobre la base de los experimentos de Mallarmé en el juego con el espacio, Apollinaire creó el caligrama, donde entran en relación lúdica palabra e imagen.

4.2. EL FUTURISMO

Movimiento fundado en Italia por Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), poeta que redactó el "Manifiesto futurista", publicado el 20 de febrero de 1909 en el diario *Le Figaro* de París y que luego sería complementado con el "Manifiesto técnico de la literatura futurista", de 1912 .

- El futurismo buscaba apartarse definitivamente del arte tradicional. Por ello, rechazaban los museos que encerraban vestigios del pasado contra el cual se rebelaban. Frente a ello, propuso como temas esenciales el culto a las máquinas (deshumanización) y el movimiento.
- Su tema eje fue el de la modernidad, centrada en la adoración a la máquina la cual era vista como un medio que reproducía los poderes del hombre. Por ello entrañaba un límite: estos poemas quedarían *obsoletos* tarde o temprano, así como las máquinas a las que cantaban.
- Reivindicó el valor y la audacia; exaltó lo "viril" frente a lo "femenino", y rindió culto a la energía y la acción; también enalteció el nacionalismo, el militarismo y, con ellos, la guerra (no olvidemos que Marinetti, consecuente con sus ideas, lucha en la Primera Guerra Mundial y tiempo después sería uno de los más férreos defensores del fascismo).
- Buscó la destrucción total de la sintaxis y la puntuación. Por ello, consta de una asociación libre de palabras que fue un antecedente de la escritura automática propugnada por los surrealistas.
- Hubo una despersonalización porque se orientó a la supresión del "yo" en el poema.

Su existencia fue efímera, pero influyó en otros movimientos; así mismo, se desarrolló en artes como la pintura, escultura, música, arquitectura, etcétera.

En Rusia, el futurismo destacó con la obra de Vladimir Maiakovski (1893-1930), poeta que exaltó la Revolución de Octubre y siempre tuvo como tema estandarte la hazaña épica del proletario socialista.

4.3. EL EXPRESIONISMO

Contrariamente a los anteriores, el expresionismo fue el más impreciso, motivo por el cual no se pueden establecer rasgos tan homogéneos entre sus representantes; sin embargo, su estela de influencia fue mayor: podemos decir que se difundió desde 1909 hasta 1933. Surgió en Alemania, básicamente en la pintura, como una oposición contra el impresionismo (ellos buscaban representar la realidad "tal y como la veían", mientras que los expresionistas, "tal y como la sentían"). También se manifestó en la deformación de la realidad que recreaban de manera grotesca y desgarradora. Sus principales representantes en la pintura son Kandinsky, Paul Klee y Edvard Munch.

El expresionismo alemán, aparte de la literatura, destacó en pintura y cine. Los ejemplos paradigmáticos son la precursora *El grito* (1893) de Edvard Munch, y las películas *El gabinete del doctor Caligari* (1920) y *Nosferatu* (1922), donde se aprecia la angustia y la realidad deformada por el horror y el miedo.

Podemos establecer las siguientes características del expresionismo literario:

- Rechazo de la estética naturalista (equivalente al impresionismo en la pintura) e intento de superación de la misma. Los expresionistas no buscaron reflejar la realidad objetiva, sino reconstruirla según su mundo interior (emociones). El arte, puesto de esa manera, no será retrato, sino creación y realidad en sí misma.
- Se busca captar la escena espiritual de la realidad desde la angustia y una percepción atormentada de la vida y el arte.
- A diferencia de los futuristas, que exaltaron la violencia, ellos expresaron un sentimiento de desconcierto y horror ante el absurdo de la experiencia militar de la Primera Guerra Mundial.

- Su tema dominante –y casi obsesivo– fue el de la rebelión de los hijos contra sus padres, y en general contra todo tipo de orden establecido (en este punto concuerda con los intereses temáticos de Franz Kafka, cuya obra en realidad está bastante alejada de la estética expresionista).
- Otros temas destacados son la guerra, la urbe, la fragmentación, la soledad, la pérdida de la identidad individual, la angustia y la incomunicación. Ningún otro movimiento apostó por la deformidad, la enfermedad y la locura como motivos de sus obras tanto como los expresionistas.

Su mayor representante es el poeta Georg Trakl (1887-1914). Otros escritores relacionados con el expresionismo son Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Heinrich Mann y Rainer M. Rilke. Este movimiento fue perseguido duramente por el nazismo, al cual rechazaron frontalmente.

4.4. EL DADAISMO

El movimiento *dadá* es el más claro ejemplo vanguardista del rechazo a la tradición artística y del arte entendido como juego (la misma voz que lo nombra es la onomatopeya del niño *dadada* antes de que hable, con lo cual se legitima su voz). Este grupo surgió oficialmente el 14 de julio de 1916 en Zurich, en el cabaret Voltaire, y estuvo constituido por el rumano Tristán Tzara (su mayor impulsor), Richard Huelsenbeck y Hugo Ball (alemanes), todos escritores, y por los pintores Hans Arp y Marcel Janco. Se opusieron a todo lo que fuera tradición y exaltaron el juego, el caos y la anarquía como sus principales rasgos. Veamos sus características:

El dadaísmo buscó, ante todo, atentar contra los cánones y tradiciones de la literatura, además de crear un arte dirigido por el juego y el absurdo.

- Tzara insistía en que *dadá* no era una escuela literaria o artística, sino una "fórmula de vivir" (por ese motivo llevaron una vida excéntrica).
- *Dadá* no se declara literario o artístico, sino el cierre de una evolución que sitúa el arte en el callejón sin salida del absurdo: es una radical ruptura con todo el pasado, incluyendo las mismas vanguardias anteriores ("¡Basta de academias cubistas y futuristas, laboratorios de ideas formales!").
- Su vitalismo abarca la reivindicación del nihilismo, la duda sistemática, la locura, la burla, el dolor sangriento y el exhibicionismo; en otras palabras, difundieron el terrorismo cultural.
- Se plantea la idea del juego, del elemento lúdico: la famosa receta de Tzara para crear un poema dadaísta era elaborarlo a base de tijeras, periódicos, cola de pegar y azar.
- Se buscó, más que la diversión del público, la irritación de la burguesía consumidora de arte convencional.

4.5. EL SURREALISMO

Es el ismo de mayor trascendencia y el más influyente en las diversas artes, no solo en Europa, sino también en América y otras latitudes. El término proviene del francés *surrealisme* y fue empleado por primera vez por Apollinaire (significa 'sobre la realidad'; en castellano la expresión más exacta sería *superrealismo*, pero ya se ha asimilado el término castellanizado *surrealismo*). Su máximo exponente es el francés André Breton, teorizador del mismo en sus distintas etapas. Buscó destruir la tradición, marcadamente lógica y racional (de ahí su vinculación con el dadaísmo, el cual fue su precedente), y en su lugar representar una realidad más amplia o superior que la convencional, a través de la indagación en el sueño y el inconsciente. Por ello, el psicoanálisis de Freud es clave para entender el surrealismo. En literatura, quisieron plasmar ello a través de técnicas como la escritura automática y el cadáver exquisito. A continuación, algunas de sus principales características:

André Breton, el "sumo pontífice" de los surrealistas

- Se impulsa un arte que pretende develar el sentido *último* de la realidad (una realidad *superior*); también busca el funcionamiento real del pensamiento, pero prescindiendo de la razón y sin ninguna preocupación estética o moral.
- Este descubrimiento de una realidad más amplia pasa por la reivindicación del inconsciente y del sueño, a los que se otorgan una entidad de mayor importancia que a los estados de vigilia. Se trata de una auténtica exploración y estudio de los mecanismos del inconsciente.
- Esta *expresión* del inconsciente fue relacionada con la riqueza *mágica* de los símbolos y mitos de culturas antiguas, las cuales –según los estudios de Breton– permiten la conexión entre los dos planos de la realidad: real y suprarreal. También hubo un vínculo con la magia y el espiritismo, pero conducidos por el inconsciente.
- El surrealista es un "portador de llaves", es decir, el que permite abrir las puertas del mundo de lo onírico y el ensueño (en ello apreciamos una influencia del Romanticismo alemán).
- Se emplea la *escritura automática* para, a través de lo ilógico e irracional, acceder a una realidad más profunda. También se estableció el concepto del *azar objetivo*, el cual nos dice que nuestro accionar está supeditado a situaciones que se dan por azar, pero, inminentemente, cuando realmente queremos que ellas sucedan.
- Se emplea como recurso estilístico la broma corrosiva y el humor negro.
- En una segunda etapa de su evolución, y a partir del triunfo del socialismo en Rusia, el surrealismo se identificó con esta revolución como el camino a seguir para romper las ataduras del sistema que querían destruir. Por ese motivo se cree en la posibilidad de una unión entre la *revolución marxista* y la *revolución surrealista* (Breton, Paul Éluard y Louis Aragón se inscriben al Partido Comunista Francés, mientras otros defienden un surrealismo puro, sin ataduras

políticas; pasado un tiempo de muchas contradicciones, donde incluso algunos estuvieron cercanos al trotskismo –Breton, Éluard – y otros al fascismo –Dalí–, los surrealistas se alejan de la militancia comunista).

Debido a la representación y asociación de imágenes alucinantes, provenientes del inconsciente, es que en la poesía surrealista la metáfora fue llevada a sus límites.

Los principales surrealistas son Paul Éluard, Louis Aragon (poesía), Salvador Dalí, Max Ernst, Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp (pintura), Antonin Artaud (teatro), Luis Buñuel (cine), etc. A continuación un poema de Bretón:

Sobre la base del psicoanálisis freudiano, el surrealismo buscó ser el arte del inconsciente. Ello lo apreciamos en la pintura de Salvador Dalí.

TODO PARAÍSO NO ESTÁ PERDIDO

Los gallos de roca pasan dentro del cristal
defienden el rocío a golpes de cresta
entonces la divisa encantadora del relámpago
desciende sobre la bandera de las ruinas
la arena no es más que un reloj fosforescente
que da la medianoche
por los brazos de una mujer olvidada
sin refugio girando por el campo
erguida en las aproximaciones y en los retrocesos celestes
Es aquí
Las sienes azules y duras de la quinta se bañan en la noche
que calca mis imágenes
Cabelleras cabelleras
El mal adquiere fuerzas muy cerca
Solamente se valdrá de nosotros

De Clara de tierra. 1923

5. Franz Kafka

5.1. VIDA

Nació el 3 de julio de 1883 en Praga –cuando esta ciudad formaba parte del Imperio austrohúngaro. Fue de origen judío y tuvo como lengua materna el alemán. Estos elementos, junto a su carácter dubitativo y su naturaleza enfermiza, permitieron que desde pequeño desarrolle desconfianza en sí y una fuerte condición de desarraigo. Tuvo una relación conflictiva con su padre, Hermann Kafka –quien se burlaba de su debilidad, además de que nunca comprendió su labor literaria. Ello se ve reflejado en toda su obra y en forma más directa en su *Carta al padre*.

Estudió Derecho, pero nunca lo ejerció. Trabajó gran parte de su vida como corredor de seguros. Siempre buscó trabajos de medio tiempo para poder dedicarse a su gran pasión: la literatura. Comenzó a publicar en la editorial de su amigo Kurt Wolff, quien también publicó las obras de los

mayores exponentes del expresionismo alemán (este es uno de los motivos por lo que se ha asociado a Kafka con este movimiento; sin embargo, el autor de *La metamorfosis* nunca formó parte de un grupo literario y siempre guardó distancia con estos escritores). Se comprometió con Felice Bauer, con quien tuvo una relación intermitente; sin embargo, nunca llegó a casarse. La tuberculosis lo alejó del trabajo: pasó mucho tiempo en sanatorios. Finalmente, murió en 1924. Solo había publicado un relato largo (*La metamorfosis*) y un libro de relatos (*Un médico rural*). La mayor parte de su obra estaba inédita. Antes de morir, le pidió a su amigo Max Brod que quemara sus manuscritos. Max Brod no lo hizo y publicó sus diferentes textos, que lo han convertido en un clásico de la literatura contemporánea.

Franz Kafka es uno de los narradores más influyentes del siglo XX.

5.2. CARACTERÍSTICAS DE SU OBRA

La literatura de Kafka es una de las más originales y enigmáticas del siglo XX. Sus obras han recibido interpretaciones de todo tipo (religiosas, esotéricas, psicoanalíticas, etc.). En lo posible, vamos a tratar de sintetizar los rasgos más resaltantes del universo kafkiano.

5.2.1. Desarrollo de la narrativa

En general, su obra literaria está compuesta por algunas novelas y una importante cantidad de cuentos. También escribió muchas cartas, así como textos de carácter autobiográfico.

5.2.2. Búsqueda de perfección formal

Kafka era muy cuidadoso con su obra y por ello publicó tan poco en vida (siempre mostraba dudas sobre la publicación de sus obras, corregía en exceso y muchas veces decidía no enviar sus textos a los editores que querían publicarlos). Sabemos que leyó y sintió gran admiración por Flaubert y de él heredó esta obsesión por el trabajo con la palabra.

5.2.3. Impersonalidad narrativa

Este rasgo también lo asimila del autor de *Madame Bovary*. En las narraciones de Kafka hay un abandono de todo sentimentalismo, y las historias, incluso las más patéticas, son contadas en forma impersonal y deshumanizada.

5.2.4. Temática de lo absurdo

Es lo que más se ha difundido de su obra. No olvidemos que incluso se ha admitido el adjetivo *kafkiano* como relativo a una "situación angustiosa y absurda". En sus obras, encontramos las situaciones más inverosímiles, fantásticas y absurdas, pero narradas de manera que fueran totalmente cotidianas. (Véase fragmento del cuento "Una cruza")

5.2.5. Su estilo se aleja del experimentalismo verbal, propio de la mayoría de vanguardistas

Su complejidad se relaciona con el empleo de las alegorías, que generan ambigüedad y sentido enigmático. Su alemán es más bien claro y preciso, de un marcado anacronismo (propio del empleado en la Praga de su época) y cargado de expresiones del mundo jurídico.

5.2.6. Su visión es marcadamente nihilista

Muestra un universo angustioso, de situaciones patéticas, donde los personajes son seres totalmente pasivos, sujetos a fuerzas desconocidas por ellos, pero que los dominan totalmente. Esta visión de angustia pesimismo y fracaso en Kafka ha buscado ser asociada con el expresionismo; sin embargo, también podemos encontrar en ella la desesperación y escepticismo, generados por la Primera Guerra Mundial. Este nihilismo kafkiano es un claro antecedente del existencialismo.

"UNA CRUZA"

(fragmento)

Tengo un animal curioso mitad gatito, mitad cordero. Es una herencia de mi padre. En mi poder se ha desarrollado del todo; antes era más cordero que gato. Ahora es mitad y mitad. Del gato tiene la cabeza y las uñas; del cordero el tamaño y la forma; de ambos los ojos, que son huraños y chispeantes, la piel suave y ajustada al cuerpo, los movimientos a la par saltarines y furtivos. Echado al sol, en el hueco de la ventana, se hace un ovillo y ronronea; en el campo corre como loco y nadie lo alcanza. Dispara de los gatos, y quiere atacar a los corderos. En las noches de luna su paseo favorito es la canaleta del tejado. No sabe maullar y abomina de los ratones. Horas y horas paso en acecho ante el gallinero, pero jamás ha cometido un asesinato.[5]

5.2.7. Tendencia al fragmentarismo

Gran sector de la crítica ha mencionado que sus novelas son como las diferentes partes de un todo inconcluso, lo cual genera más ambigüedad y complejidad. Sin embargo, no olvidemos que esta inclinación por lo fragmentado es propia de la estética vanguardista, además de que también se puede asociar a la particular sensibilidad de Kafka, quien a través de sus obras muestra un mundo caracterizado por lo caótico y heterogéneo.

5.2.8. Tiene como tópico el tema del padre

Este aspecto también ha sido vinculado con el expresionismo, que buscaba un rechazo a todo tipo de dominio subyugante, encarnado en el autoritarismo de los padres.

5.2.9. Caracterización de personajes extraños

El joven que se convierte en insecto, el hombre cuyo arte es pasar muchos días sin comer y los animales enigmáticos (la cruza vista antes, los chacales que hablan con los hombres, el buitre que puede intuir los pensamientos humanos).

5.2.10. Uso de alegorías

En ellas se manifiesta el complejo mundo kafkiano, marcado por el absurdo y el sinsentido de la vida humana.

---

5 KAFKA, Franz. *La metamorfosis y otros cuentos*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1970. Traducción de Jorge Luis Borges. p. 119.

5.3. OBRAS

- **Cuentos:** es la especie en que más destaca Kafka y donde ha dejado una mayor cantidad de obras. En vida publicó el conjunto de relatos *Un médico rural*, "Un artista del hambre", "La edificación de la muralla china", "Prometeo", entre otros.
- ***Carta al padre*** (1919): por su extensión, no puede ser una carta en forma estricta, pero tampoco es un relato ficcional. Es un texto testimonial donde el escritor, de forma descarnada y patética, habla con su padre acerca de la relación tortuosa que llevaron y donde Kafka asume sus culpas a partir de su debilidad física y de carácter. Incluso justifica por qué no puede emular a su padre como hombre y padre. El retrato que hace de sí y de su familia es característico de su marcada angustia existencial.
- ***América*** (1925): su título original fue *El desaparecido*, pero en la edición de Brod ya lleva el título que conocemos. En esta novela, el protagonista, el joven de dieciséis años Karl Rossmann, es enviado por sus padres a Estados Unidos (su primera parada es Nueva York) para evitar una relación infructuosa para él –había embarazado a una sirvienta–. Llega a la casa de un tío, quien termina botándolo, y es así como empieza en su vida toda una serie de peripecias: sobre todo hará contacto con diversos personajes de la más baja calaña. Estas desventuras en su mayoría estarán guiadas por lo absurdo y lo inesperado, y él las asumirá con estoicismo.
- ***El proceso*** (1925): es la historia de Joseph K., un joven profesional que trabaja en un banco y que al despertar se encuentra con unos individuos dentro de su habitación, quienes le dicen que ya ha comenzado un proceso, un juicio contra él. Joseph pregunta por qué motivo, y no se le brinda una respuesta. Toda la obra es una búsqueda del protagonista por saber los motivos del proceso, así como el poder defenderse de algo que en realidad no entiende. El proceso sigue su camino; es interrogado por el juez, busca un abogado y se relaciona con la enfermera de este; al final, sin saber en realidad qué había hecho, fue condenado a morir: mientras uno lo cogía por el cuello, otro le clavaba un cuchillo en el corazón. "Como un perro", llegó a decir antes de morir. Esta obra también nos muestra una realidad absurda e incomprensible, alegoría de la burocracia de la modernidad, donde la mayoría de las veces no comprendemos lo que tenemos que hacer en forma imperativa.
- ***El castillo*** (1922): es la tercera novela de Kafka. Aquí el protagonista es un agrimensor –medidor de tierras– a quien conocemos como K. Él llega a una aldea, que colinda con un castillo, para llevar adelante una labor. Sin embargo, al entrar en contacto con algunas personas del castillo, nadie le da razones de quién lo ha llamado y qué labor tenía que realizar. K. desea hablar con los superiores, pero ellos son prácticamente inaccesibles para él (sujeción a fuerzas desconocidas); ni siquiera le es permitido entrar al castillo. Su espera se hará interminable.

5.4. *LA METAMORFOSIS* (1915)

5.4.1. Características formales

- Género: narrativo.
- Especie: cuento largo (aunque también suele ser clasificada como una novela corta).
- Estilo: las obras de Kafka presentan un estilo bastante homogéneo; como ya se mencionó anteriormente, el alemán de las obras kafkianas no es el de los grandes escritores germanos de su época, sino de carácter provinciano –comunidad germano-parlante de Praga– y de giros un tanto anacrónicos. En general, su lenguaje se caracteriza por la sobriedad, precisión y sencillez.
- Predominio de la narración lineal: solo se presenta de vez en cuando alguna reminiscencia de Gregorio, pero en casi toda la obra predomina el orden cronológico de las acciones narradas.
- Narrador omnisciente (predominio de la tercera persona): este narrador cuenta los hechos en forma objetiva y hasta las situaciones más inverosímiles (como la transformación de Gregorio) las presenta como comunes y cotidianas (en ese sentido hay una impersonalidad en la narración).
- Elementos fantásticos: la transformación de Gregorio; igualmente, hay situaciones absurdas, como la preocupación del mismo Gregorio al verse transformado en insecto (estaba más inquieto por irse a trabajar que por su nueva condición). También la reacción de los inquilinos al ver a Gregorio: más de molestia que de terror, y al final desean sacar provecho de esto.
- Uso de alegorías: es esencial en la obra kafkiana al dotarla de complejidad y ambigüedad. Sin embargo, la crítica ha interpretado en mayor medida a los personajes alegóricos de *La metamorfosis* como se muestra en el cuadro ubicado a la derecha.
- Elementos grotescos: en especial la descripción de la nueva forma de Gregorio y su cambio de hábitos, de ser humano a insecto.

USO DE ALEGORÍAS EN *LA METAMORFOSIS*
Gregorio Samsa → la alienación
El señor Samsa → el autoritarismo
La señora Samsa → el sufrimiento y la impotencia
Grete → la solidaridad
El jefe → la explotación capitalista
Los inquilinos → el aprovechamiento
La criada → la burla y la indiferencia

5.4.2. Temas

Principal

La alienación o deshumanización del sujeto moderno como producto de la vida rutinaria y automatizada en la sociedad contemporánea. Podemos interpretar en este relato que la transformación de Gregorio no debe ser entendida en forma literal, sino alegórica: es el hombre que se alienó o se automatiza en la sociedad capitalista, marcadamente mercantilista y deshumanizada.

No solo hay una pérdida de nuestra identidad, sino que también dejamos de preguntarnos por qué hacemos las cosas. Vemos con ello que en esta obra Kafka refleja la profunda crisis existencial de su tiempo y que ha llegado hasta el nuestro. De ahí su trascendencia.

Otros temas importantes en la *Metamorfosis*

- La explotación: vemos aquí la deshumanización del sistema, donde lo importante no es lo que pensamos y sentimos, sino nuestra capacidad de producción.
- La rutina e intrascendencia de la vida: Gregorio Samsa es consciente de que su vida es parca y gris, y que nada hace para cambiarla; en ello observamos cómo el sistema nos conduce a una vida marcadamente automatizada, rutinaria y decadente.
- La incomunicación: este tema es fundamental y se observa cuando Gregorio quiere comunicarse con sus padres y no puede. Esta situación es una alegoría de que, a pesar de que siempre estamos rodeados de gente, la mayoría no nos comprende, pues únicamente está interesada en sus propios problemas. Esta crisis es producto de la cultura individualista en que vivimos.
- El sentimiento de culpabilidad: Gregorio se siente culpable por no poder hacer nada para cambiar su situación y seguir siendo el sostén de su familia, como hasta antes de la transformación. Esa crisis es típica de los mundos marcadamente angustiosos creados por Kafka.
- La indiferencia: cuando Gregorio se transforma en insecto, el amor y la gratitud de la familia para con él se convierte en indiferencia y preocupación de sus propios problemas. Esta misma indiferencia se evidencia en otros personajes como los inquilinos y la criada.

5.4.3. Resumen

La historia empieza cuando Gregorio despierta y se ve convertido en un enorme insecto (por las características sería un escarabajo). Piensa que es un sueño y vuelve a dormirse, pero su nueva condición no se lo permite: su caparazón y lo redondo de su vientre le hacen difícil dormir de costado, que es su posición preferida. Entonces ve el reloj y se preocupa, pues hace mucho que debió levantarse para ir a trabajar (era viajante y debía abordar el tren). Sin embargo, no puede levantarse. En eso llaman a la puerta. Eran sus padres. Él quiere hablarles, pero en vez de palabras le sale chillido de insecto. Los padres se preocupan y quieren traer a un doctor y un cerrajero (la puerta estaba cerrada por dentro), pues pensaban que Gregorio estaba enfermo y no podía levantarse. En eso llega su jefe y, a través de la puerta, le increpa su flojera y amenaza con despedirlo. Gregorio cae y el caparazón choca contra el piso, y produce un terrible ruido. Va a la puerta y con sus patas trata de sostenerse contra la pared. Finalmente, con las mandíbulas mueve la perilla de la puerta y logra abrirla. Todos observan al enorme monstruo y el jefe huye despavorido, la madre se desmaya y el padre lo amenaza con un bastón para que vuelva a su cuarto. A partir de ese momento cambian las cosas para Gregorio.

La única persona que va a atenderlo es su hermana Grete. Ella le llevaba comida –ahora prefería las sobras y los alimentos descompuestos– y limpiaba el cuarto. Gregorio, para no asustarla, se escondía debajo de un sillón. Y fue así como ahora la familia tuvo que buscar trabajo, ya que Gregorio, que era el sostén (no olvidemos que él trabajaba para pagar una antigua deuda de su padre), no podía. Le alegró enterarse de que su padre había ahorrado parte del sueldo que él le entregaba para que vaya pagando la deuda. A pesar de todo, Gregorio tenía un gran sentimiento de culpa.

La metamorfosis es una de las pocas publicaciones que en vida realizó Kafka.

Gregorio se distraía subiendo por las paredes hasta el techo, pero un día cayó sobre la mesa y el ruido fue terrible. Entonces Grete decidió, con ayuda de su madre, sacar las cosas del cuarto para que Gregorio tenga más espacio. Él estaba feliz y se escondió debajo del sillón para no asustarlas. Sin embargo, cuando comenzaron a llevarse todo, sintió una gran preocupación: ¿por qué estaba feliz de que se llevaran sus cosas, si eran *sus cosas*? Se dio cuenta de que estaba dejando de ser humano, ya no en la forma, sino en el pensamiento. Salió decidido a que no se lleven nada más. Vio colgado un cuadrito que él mismo había hecho y se pegó contra él. La madre, al verlo, se desmayó. La hermana lo amenazó y Gregorio salió del cuarto. El padre llegaba y lo atacó: le tiró manzanas y una se incrustó en su cuerpo. Gregorio, herido, regresó a su cuarto y fue encerrado.

La anterior criada había renunciado al intuir que en la casa había un monstruo. En su lugar estaba una mujer mayor, quien por las mañanas entraba al cuarto de Gregorio para burlarse de él. También acogieron a tres inquilinos. Un día, mientras estos cenaban, escucharon que Grete tocaba el violín y los invitaron. La chica empezó y Gregorio oía a su hermana y recordó que él tenía la intención de enviarla al conservatorio, y que le daría la gran noticia en Navidad... pero de eso hace mucho. No se aguantó y apareció en la sala. De pronto, los inquilinos vieron al enorme insecto y, molestos, amenazaron con una demanda y se despidieron. Ese fue el momento de la crisis: la hermana estalló en llanto y dijo que la situación ya era insoportable, que ese monstruo no era su hermano, y que si lo fuera, se habría dado cuenta de esta terrible situación y se habría marchado. Esa noche Gregorio, flaco y enfermo, pero sobre todo con un gran sentimiento de culpabilidad, expiró. La primera en darse cuenta fue la criada, quien avisó a los señores. Todos fueron a ver. Luego, ya más tranquilos, decidieron pedir permiso en sus respectivos trabajos y salieron de paseo. Pensaron que se lo tenían merecido. La criada se deshizo del cuerpo de Gregorio. Ellos, mientras tanto, hacían planes para el futuro. Vieron a su hija grande y bella, y pensaron que lo mejor sería conseguirle un buen marido.

▸▸ *LA METAMORFOSIS*

(fragmento)

Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontrose en su cama convertido en un monstruoso insecto. Hallábase echado sobre el duro caparazón de su espalda, y, al alzar un poco la cabeza, vio la figura convexa de su vientre oscuro, surcado por curvadas callosidades, cuya prominencia apenas si podía aguantar la colcha, que estaba visiblemente a punto de escurrirse hacia el suelo. Innumerables patas, lamentablemente escuálidas en comparación con el grosor ordinario de sus piernas, ofrecían a sus ojos el espectáculo de una agitación sin consistencia.

– ¿Qué me ha sucedido?

No soñaba, no. Su habitación, una habitación de verdad, aunque excesivamente reducida, aparecía como de ordinario entre sus cuatro harto conocidas paredes. Presidiendo la mesa, sobre la cual estaba esparcido un muestrario de paños –Samsa era viajante de comercio–, colgaba una estampa ha poco recortada de una revista ilustrada y puesta en un lindo marco dorado. Representaba esta estampa una señora tocada con un gorro de pieles, envuelta en una boa también de pieles, y que, muy erguida, esgrimía contra el espectador un amplio manguito, asimismo de piel, dentro del cual desaparecía todo su antebrazo.

Gregorio dirigió luego la vista hacia la ventana; el tiempo nublado (sentíase repiquetear en el cinc del alféizar las gotas de lluvia) infundiole una gran melancolía.

– Bueno –pensó–; ¿qué pasaría si yo siguiese durmiendo un rato y me olvidase de todas las fantasías?

Mas era esto de todo punto irrealizable, porque Gregorio tenía la costumbre de dormir sobre el lado derecho, y su actual estado no le permitía adoptar esta postura. Aunque se empeñaba en permanecer sobre el lado derecho, forzosamente volvía a caer de espaldas. Mil veces intentó en vano esta operación; cerró los ojos para no tener que ver aquel rebullicio de las piernas, que no cesó hasta que un dolor leve y punzante al mismo tiempo, un dolor jamás sentido hasta aquel momento, comenzó a aquejarle en el costado.

– ¡Ay Dios! –díjose entonces–. ¡Qué cansada es la profesión que he elegido! Un día sí y otro también de viaje. La preocupación de los negocios es mucho mayor cuando se trabaja fuera que cuando se trabaja en el mismo almacén, y no hablemos de esta plaga de los viajes: cuidarse de los enlaces de los trenes; la comida mala, irregular; relaciones que cambian de continuo, que no duran nunca, que no llegan nunca a ser verdaderamente cordiales, y en que el corazón nunca puede tener parte. ¡Al diablo con todo!

Sintió en el vientre una ligera picazón. Lentamente, se estiró hacia la espalda, alargándose en dirección a la cabecera a fin de poder alzar mejor la cabeza. Vio que el sitio que le escocía estaba cubierto por unos puntitos blancos, que no supo explicarse. Quiso aliviarse tocando el lugar del escozor con una pierna; pero hubo de retirar esta inmediatamente, pues el roce le producía escalofríos.

Deslizose hasta recobrar su primitiva postura.

– Estos madrugones –díjose– le entontecen a uno por completo. El hombre necesita dormir lo justo. Hay viajantes que se dan una vida de odaliscas. Cuando a media mañana regreso a la fonda para anotar los pedidos, me los encuentro muy sentados, tomándose el desayuno. Si yo, con el jefe que tengo, quisiese hacer lo mismo, me vería en el acto de patitas en la calle. Y ¿quién sabe si esto no sería para mí lo más conveniente? Si no fuese por mis padres, ya hace tiempo que me habría despedido. Me hubiera presentado ante el jefe y, con toda mi alma, le habría manifestado mi modo de pensar. ¡Se cae del pupitre! Que también tiene lo suyo eso de sentarse encima del pupitre para, desde aquella altura, hablar a los empleados, que, como él es sordo, han de acercársele mucho. Pero lo que es la esperanza, todavía no la he perdido del todo. En cuanto tenga reunida la cantidad necesaria para pagarle la deuda de mis padres –unos cinco o seis años todavía–, ¡vaya si lo hago! Y entonces, sí que me redondeo. Bueno; pero, por ahora, lo que tengo que hacer es levantarme, que el tren sale a las cinco.[6]

6 KAFKA, Franz: Ob. Cit. pp. 15-17

6▸ James Joyce

6.1. VIDA

El irlandés James Joyce revolucionaría la novela en el siglo xx con su obra *Ulises* (1922).

Nació en Dublín (Irlanda) el 2 de febrero de 1882, en el seno de una familia católica. Estudió en el Clongowes Wood College, internado de jesuitas. La educación recibida allí fue muy importante, pues a lo largo de su obra observamos constantes referencias teológicas y litúrgicas, pero más bien en sentido irónico. Estudió idiomas en el University College de Dublín –fue profesor de inglés, además de conocer a la perfección el francés y de amar la lengua italiana–. Entre 1900 y 1902 publicó sus primeros escritos. En 1903, luego de graduarse, se trasladó a París para estudiar Medicina, proyecto que no concretó por la precariedad económica en que había caído su familia; a ello se sumó la muerte de su madre, lo cual le afectó mucho.

En 1904 conoció a Nora Barnacle, la compañera de toda su vida, con quien salió por primera vez el 16 de junio (por ese motivo escogería esa día para el desarrollo de su famosa novela *Ulises*). Ya para esos días estaba totalmente comprometido con la literatura. Viajó con su esposa por distintos países, trabajando como profesor de inglés, y finalmente se estableció en Trieste (Italia). Nunca más regresó a Irlanda –aunque le dedicó toda su obra. Publicó su libro de cuentos *Dublineses* y su novela *Retrato de un artista adolescente*, que es un directo antecedente del *Ulises*; incluso ya aparece Stephen Dedalus, quien protagonizaría su novela posterior. En París conoció al poeta estadounidense Ezra Pound, quien lo introdujo en el mundo literario de esa ciudad, además de apoyarlo en la publicación de sus libros. En 1922 publicó *Ulises* y rápidamente se convirtió en un suceso mundial: la novela fue exaltada como la más ambiciosa y experimental de la época, pero también la atacaron de obscena y pornográfica. Luego publicó otro libro aún más complejo, *Finnegans Wake*. Joyce murió en Zúrich, el 13 de enero de 1941. Su obra se ha convertido en una de las más influyentes de la literatura contemporánea.

6.2. CARACTERÍSTICAS DE SU OBRA

Joyce empieza su carrera literaria en la poesía; por ello en sus textos narrativos siempre hubo ese hálito poético. Su obra es de una gran complejidad. Entre sus principales características están

- Sus primeros textos de juventud son de género lírico y todavía se ve en ellos una continuación de la poesía tradicional: temas sentimentales y amorosos, verso medido y rima, musicalidad y uso de aliteraciones e influencia del simbolismo. Aquí pertenece *Música de cámara*.
- Su primera narrativa –los cuentos de *Dublineses*– es de un realismo todavía tradicional, aunque con un estilo más desenfadado, prosaico y de situaciones crudas, hasta casi identificarse con una visión naturalista de la realidad.
- Todos sus textos narrativos giran en torno a una ciudad, Dublín, y a un personaje: el dublinés que él conoció o que él sintió en su vida, con sus vicios y sus traumas. En ese sentido, evidenció actitudes tales como el nacionalismo chauvinista, su afición al alcohol, la violencia y el antisemitismo. La relación con su identidad y su patria fue de amor y odio.

- En sus obras hay constantes referencias a su vida, tales como fechas, personajes y situaciones. La crítica ha reconocido en muchos personajes joyceanos a seres que marcaron su vida. Incluso el protagonista de dos de sus obras, Stephen Dedalus, es considerado como su alter ego.
- La característica fundamental de la obra joyceana es el experimentalismo lingüístico que llevó adelante con el inglés –hasta el punto de que muchos críticos han señalado que el tema central del *Ulises* es justamente el lenguaje. Su estilo es marcadamente original e innovador. Hay un tratamiento lúdico de palabras, donde se juega con el sentido y el sonido de las mismas, aliteraciones, juegos conceptuales, etc. Joyce trabajó con irreverencia y originalidad el inglés, e incluso empleó vocablos inventados por él (neologismos), así como otros provenientes de diversas lenguas, en especial del francés.
- Empleo del monólogo interior. Si bien Joyce no fue su inventor, lo llevó hasta sus límites, al utilizarlo de manera desenfadada y original, justamente con la búsqueda de representar en forma más profunda los pensamientos y sentimientos de sus personajes.
- Uso de la ironía. Joyce solía afirmar que en el *Ulises* no había "una sola frase que haya sido escrita en forma seria". Él siempre buscó parodiar a sus personajes, mostrándolos como antihéroes, e igualmente burlarse de lo que ellos consideraban más solemnes, como por ejemplo el nacionalismo irlandés. Igualmente, las referencias al catolicismo son provocadoras y satíricas; gustaba también de emplear palabras y situaciones obscenas, y ataques a la moral, por lo que muchas veces su obra fue atacada de pornográfica. En general, su visión literaria no estaba tan lejana de la prédica vanguardista de hacer del arte "el más original e irreverente de los juegos".

6.3. OBRAS

Poesía: *Música de cámara, Poemas manzana.*

Teatro: *Exiliados.*

- ***Dublineses*** (1914): es un conjunto de 15 cuentos de estilo marcadamente realista y hasta naturalista, por la crudeza y degradación que envuelve a sus personajes. En ellos, Joyce retrata arquetipos de Dublín en forma bastante veraz y sin miramientos morales. Todo ello combinado con referencias a su vida. Los antihéroes de *Dublineses* son seres marcados por la marginalidad, la frustración y el desgano ante la vida. Entre los textos mejor logrados podemos destacar "Casa de huéspedes", "Un caso lamentable" y "Los muertos".
- ***Retrato del artista adolescente*** (1916): esta novela es un antecedente del *Ulises* porque puede entenderse como la historia de los primeros años de Stephen Dedalus, protagonista de la posterior novela de Joyce. La obra es marcadamente autobiográfica. Se conoce una primera versión, titulada *Stephen el héroe*, que Joyce no llegó a publicar. Se narra la historia de Dedalus desde la infancia, sus estudios en el Clongowes College de padres jesuitas, su adolescencia, su conocimiento de Dublín, las mujeres y la literatura. Hay también un estilo heterogéneo que demuestra la evolución estética de Joyce: empieza con la representación del flujo de conciencia a través del monólogo interior, y luego se pasa a un estilo más refinado y convencional. La obra termina cuando el joven literato viaja a París. Con esta obra Joyce deja el terreno llano para la consecución de su obra maestra.

- ***Finnegans Wake*** (1939): es el libro más experimental de Joyce, hasta el punto de que difícilmente se le puede catalogar de novela o de otra especie o género. La mayoría de la crítica ha buscado *naturalizar* el texto, y nos dice que hay un protagonista: Humphrey Chimpden Earwicker (conocido con las iniciales HCE), también Mr. Porter o El Soñador. Es un hombre de edad madura el cual sueña que su cuerpo se transmuta en la ciudad de Dublín. A medida que se acerca la medianoche, se profundiza en su desaparición para luego, con el amanecer, producirse la resurrección simbólica, el despertar o el retorno a la conciencia. Algunos críticos consideran que durante su lucidez, HCE es realmente Mr. Porter, el propietario de un pub en Chapelizod, donde ocurren insinuaciones obscenas de Humphrey hacia unas niñas, motivo de su juicio y encarcelamiento. Como vemos, los monólogos se mezclan con las imágenes oníricas.

6.4. *ULISES* (1922)

Es la obra maestra de Joyce. Le tomó más de diez años escribirla y cuenta con más de 800 páginas donde se representan momentos de la vida de diversos personajes, pero en especial de Stephen Dedalus y Leopold Bloom, acaecidos el 16 de junio de 1904 (el famoso *Bloomsday*) desde las 8:00 a. m. hasta las 2:00 a. m. del día siguiente. El escenario de fondo son diversos lugares de Dublín. El libro tiene como referencia la *Odisea* de Homero, en forma más bien paródica, y por ello ha sido catalogado como la "epopeya del hombre moderno", pues, a diferencia de los héroes clásicos, aquí los personajes son retratados como antihéroes, caracterizados por su marginalidad.

6.4.1. Características formales

- Género: narrativo.
- Especie: novela.
- Estilo: el lenguaje es el protagonista de la obra. Joyce emplea un inglés para nada convencional, sino marcadamente experimental. Como se mencionó anteriormente, el tratamiento es lúdico, porque hay juegos constantes de palabras en el sonido y el sentido, además de la creación de neologismos, uso de arcaísmos, galicismos, italianismos, entre otros. También debemos destacar cómo el autor trabajó la oralidad, es decir, cómo representó el inglés de la Dublín de su tiempo, pero combinado con los experimentos ya mencionados, además de fragmentos de canciones, óperas y operetas, artículos periodísticos y de otra índole, dichos, etc. No olvidemos que el autor tenía una poderosa memoria musical; por ello introdujo todo tipo de sonidos que su memoria había registrado por la trascendencia que tuvo en su vida. En general, en *Ulises* Joyce crea un nuevo lenguaje, propio y particular, terriblemente experimental y complejo, pero muestra fehaciente de su talento literario.
- Estructura: en la versión original –la edición de 1922–, el libro solamente tenía tres separaciones. Luego, para una mayor claridad del libro fue dividido en 18 capítulos (de la separación primigenia, la primera abarcaba los capítulos 1-3; la segunda, los capítulos 4-15; y la tercera, los capítulos 16-18). Esta división no fue totalmente arbitraria, pues antes de que Joyce publicara en forma completa el libro, ya habían ido apareciendo partes del mismo

–al menos aquellas que no fueron prohibidas en Londres y New York. Aquí las partes aparecidas estaban tituladas; en la publicación completa (de 3 separaciones) y en las siguientes (de 18 capítulos), no habría títulos de capítulos o partes, sino simplemente numeración. Para conocer mejor el vínculo entre el poema homérico y el *Ulises*, vean un cuadro donde se muestran los títulos de los capítulos, antes de la publicación completa, donde estos fueron dejados de lado. También se incluye una información básica sobre las horas de desarrollo de la novela, los personajes aparecidos y los escenarios:

CAPÍTULO	TÍTULO	HORA	ESCENARIO O ACCIÓN	PERSONAJES
1	Telémaco	8:00-9:00 a.m.	Torre	Stephen Dedalus, Buck Mulligan, Haines
2	Néstor	9:00-10:00 a.m.	Colegio	Mr. Deasy, Stephen
3	Proteo	10:00-11:00 a.m.	Playa	Kevin Egan, Stephen
4	Calipso	8:00-9:00 a.m.	Casa	Bloom (desde aquí hasta el capítulo 17), Molly
5	Los lotófagos	9:00-10:00 a.m.	Baño	Bañistas, Bloom
6	Hades	11:00-12:00 p.m.	Cementerio	Cunningham, O'Connell
7	Eolo	12:00-1:00 pm.	Periódico	Crawford, Dedalus
8	Los lestrigones	1:00-2:00 p.m.	Almuerzo	Comensales
9	Escila y Caribdis	2:00-3:00 p.m.	Biblioteca	Dedalus, Mulligan
10	Las rocas errantes	3:00-4:00 p.m.	Calles	Grupos de ciudadanos
11	Las sirenas	4:00-5:00 p.m.	Sala de conciertos	Camareras
12	El cíclope	5:00-6:00 p.m.	Taberna	Parroquianos
13	Nausicaa	8:00-9:00 p.m.	Rocas	Gerty Mac Dowell
14	Los bueyes del sol	10:00-11:00 p.m.	Hospital	Estudiantes de medicina
15	Circe	11:00-12:00 a.m.	Burdel	Dedalus
16	Eumeo	12:00-1:00 a.m.	Refugio	Dedalus
17	Ítaca	1:00-2:00 a.m.	Casa	Molly
18	Penélope	12:00-2:00 a.m., aprox.	Cama	Molly

Por ello esta obra es una especie de *pastiche* (imitación que aparenta ser una creación independiente) de la *Odisea*, pero la más original, paródica y desacralizadora que, a nuestro parecer, se ha podido hacer de la tradición.

- Uso del monólogo interior: es la principal técnica, la cual busca representar el flujo de conciencia o pensamiento desordenado. Esta técnica aparece a lo largo de la obra y complejiza notablemente la comprensión de la misma.
- Realismo: se mencionó que el realismo joyceano, lejos de la estética decimonónica, buscaba representar en forma verosímil el mundo interior de los personajes, lo cual consigue en forma más audaz con el empleo del monólogo interior.
- Escenarios urbanos: Dublín es el universo joyceano por excelencia.

Leopold Bloom y Stephen Dedalus, personajes eje de *Ulises*.

- Tono paródico, humor negro e ironía: en esta novela nada es respetado, sino que todo es satirizado sin piedad: el catolicismo, el judaísmo, el nacionalismo, el matrimonio, etc. Las alusiones son muchas veces chocantes, y las expresiones, vulgares y obscenas.
- Personajes marginales: Leopold Bloom, Stephen Dedalus, y todos los demás, son antihéroes en la medida en que Joyce los ha retratado con todos los defectos y traumas que él observó de la psicología dublinesa. Sus personajes son los típicos hombres hechos para el fracaso.

6.4.2. Temas

Determinar el tema central de esta obra es difícil; es la "representación de la típica vida –en un día– de un hombre moderno en lo más sórdido y miserable de su existencia". Como que la vida de todos nosotros tiene algo de la de Leopold Bloom, o de los demás personajes. Esas situaciones cotidianas (comer, eructar, tirarse pedos, beber, tener sexo o masturbarse) que, por lo general, son escondidas, se muestran aquí sin desparpajos, y eso fue lo que chocó cuando apareció la novela. En esta obra se desnudan esas mediocridades anónimas que caracterizan al hombre y la sociedad modernos.

Esto se complementa con temas como el nacionalismo chauvinista, el antisemitismo, el adulterio, la conciencia de la mediocridad, la literatura, el machismo, la sexualidad, entre otros.

6.4.3. Resumen

Stephen Dedalus, joven profesor de Literatura, vive en una torre y conversa con su amigo Buck Mulligan, estudiante de Medicina, que se caracteriza por su humor negro y antisemitismo. Conversan de diferentes cosas, desde el origen absurdo –según ellos– de sus nombres hasta ciertas

reflexiones sobre la religión. Mulligan le dice: "Sucio jesuita", y lo acusa de no haberse arrodillado en el lecho de muerte de su madre cuando esta se lo pidió. Son las ocho de la mañana del 16 de junio de 1904. Se llama a Dios "recolector de prepucios" y se dinamita la conversación con términos obscenos, con neologismos como "verdemoco" o "tensaescrotos". También aparece en la conversación Haines, un estudiante de la cultura vernácula de Irlanda. Desayunan, se burlan de la eucaristía. Abordan el tema de los altos costos del alquiler y siguen parodiando la misa católica. Terminan con la conclusión de que la eucaristía es un acto caníbal y estúpido, y enuncian un coro latino que habla de la circuncisión a manera de fin burlesco de una liturgia.

Luego Dedalus va al colegio donde trabaja como profesor de unos niños ricos, y se encuentra con el director Deasy y hablan de historia. Dedalus dice que la historia es una pesadilla de la que trata de despertar. Deasy culpa a los judíos de la decadencia de las ciudades y de su influencia económica en Inglaterra. Después, Stephen va a la playa. Emplea neologismos como *contransmagnificandijudibangtancialidad* para describir la costa y el mar. Son las once de la mañana y el tema de reflexión es la lingüística. Se recrea viendo un velero que llega y filosofa sobre el alma a partir de la obra *Hamlet*.

Ahora entra en escena Leopold Bloom, cuarentón de origen judío y orgulloso de ser irlandés. Son las ocho de la mañana. Prepara el desayuno para su esposa Molly y para él. Una gata lo sigue todo el tiempo que está preparando unos riñones con sabor a orina. Para Bloom esto es un placer de cardenal. Reflexiona sobre todo el tiempo que ha estado con Molly, su mujer. Y esa hija que quizá se está pareciendo tanto a su madre: Milly. Son dieciséis años soportando esa vida. Añora a un hijo muerto hace una década, que es el tiempo que no ha vuelto a tener relaciones sexuales con su mujer. Luego de alimentarse, va a defecar al baño y allí lee un cuento ganador de un concurso en una revista literaria. No cree que el cuento sea la gran cosa, y piensa que también él podría haber hecho uno igual o mejor. Piensa en su mujer, sabe que le es infiel con Blazes Boylan (representante de la mujer, que es cantante). Después se limpia el trasero con el cuento. Suenan las campanas de una iglesia y recuerda que tiene que asistir al entierro de su amigo Dignam. Deambula por Dublín, mientras su mujer recibe a su amante en su propia casa. Es un cornudo resignado, así que decide fatigar las calles. Saca la carta de una pretendiente (Marta), con la que se ha estado escribiendo bajo un seudónimo. Pasa por una iglesia y piensa que tener derecho a la manipulación de la liturgia sería un éxito publicitario rotundo. A las once de la mañana llega al cementerio, al entierro de Dignam. Luego de eso va a su trabajo en un periódico.

Es mediodía, algunos títulos siguen con la infatigable tarea de juguetear con el idioma, como en el título "Rimas y razones": "Boca, roca. ¿Es la boca una roca de alguna manera? ¿O la roca una boca? Roca, loca, oca, toca, choca." Otros títulos como "Esas féminas ligeramente estrepitosas", o "Disminuidos dedos resultan demasiado cosquilleantes para muchachas locuelas..." desconciertan todo el tiempo. Y en medio de estas tempestades verbales, Leopold y Dedalus se cruzan e incluso se hablan sin que ninguno se reconozca. Luego Leopold va a almorzar. Alguien dice que si comes cerdo te vuelves cerdo, pero Bloom piensa que no es así, porque entonces cómo demonios se explica que los peces de agua salada no se vuelvan salados.

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

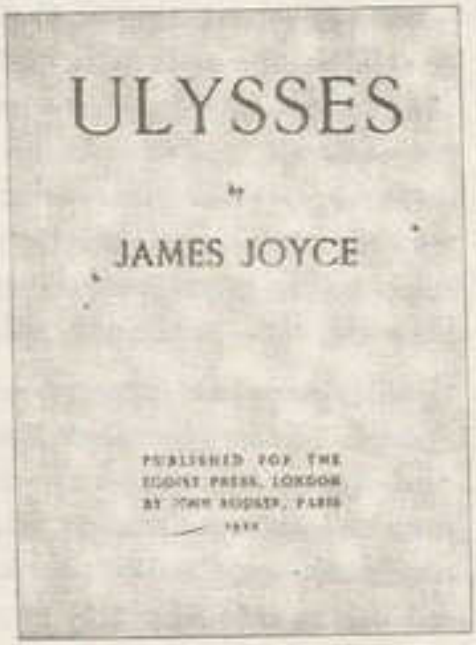
Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020



Novela experimental que universalizó el monólogo interior.

Entre las dos y tres de la tarde, Stephen Dedalus, aún sin almorzar, se encuentra en la biblioteca hablando de una teoría sobre Shakespeare, que afirmaba que la ficción había engendrado a la realidad. Él está con algunos tragos de más y eso lo lleva a una imparable verborrea. Llega a cruzar por allí Bloom, que es insultado por Mulligan como el judío andante. Dedalus sigue hablando y se enfrasca en la defensa del pensamiento aristotélico, sin llegar finalmente a nada.

Bloom va a un bar donde dos camareras recrean las sirenas. De ellas solo se describe medio cuerpo. En ese lugar, Bloom se cruza con Boylan. A pesar de escuchar comentarios en doble sentido sobre Molly, Bloom no hace nada. Espera que dejen de hablar para luego entretenerse con una cháchara sobre canciones. En eso una prostituta aparece y Leopold tiene miedo de ser reconocido. Mira a cualquier parte y de manera descarada se tira pedos al compás de una música. Llegan las cinco de la tarde y el escenario es una taberna de Dublín. Se cuentan los hechos a partir de la voz de un narrador que conversa acaloradamente sobre el nacionalismo irlandés.

A las ocho de la noche, Bloom llega a la playa y encuentra a la bella jovencita Gerty Mac Dowell. La observa, se concentra en su truza azul y termina masturbándose. Más tarde se encuentra con Dedalus cuando iba a la maternidad para saber del parto de la señora Breen. Luego está rodeado de estudiantes de Medicina que beben. Entre los más efusivos están Buck Mulligan y Dedalus. La conversación es obscena, llena de indecorosas alusiones a la maternidad y sus cuidados obstétricos.

Así llegamos a la medianoche y a los burdeles. Los pensamientos y alucinaciones de Bloom o Dedalus se materializan a través de delirantes conversaciones con un estilo teatral. Bloom ha seguido a Dedalus hasta el burdel. Cuando salen, Dedalus es golpeado por un militar y Bloom lo recoge; siente que se parece a su fallecido hijo Rudy. Ambos esperan un cochero que nunca llega. Es la una de la madrugada. Entonces Bloom lleva al hambriento Stephen a su casa.

Llegan a la casa, orinan al aire libre y terminan por despedirse. Bloom se queda a solas con su mujer y confirma lo que ya sabía: Boylan, el amante de su esposa, había estado allí. Piensa en su padre y contempla a Molly en la penumbra. Ella despierta algo preocupada. Pero su esposo la tranquiliza y conversan plácidamente. La obra culmina en un complejísimo monólogo interior de Molly –mientras se va durmiendo– de temática obscena. El recuerdo de todos sus hombres, así como del primer encuentro con Leopold, la llevan a un repetitivo sí con que termina la obra.

ULISES

(fragmento)

El señor Bloom y Stephen entraron en el Refugio del Cochero, una construcción de madera sin pretensiones donde, en anterioridad, rara vez, o nunca, habían estado, habiendo el primero brevemente susurrado al segundo unas pocas alusiones referentes a su custodio, que se decía ser el antaño famoso Desuellacabras. Fitzharris, el Invencible, aunque no respondería de la realidad de los hechos, en que muy posiblemente no había ni un vestigio de verdad. Unos pocos momentos después vinieron a nuestros dos noctámbulos sentados a salvo en un discreto rincón, solo para ser saludados por miradas de la colección realmente miscelánea de abandonados y vagabundos y otros borrosos ejemplares del género *homo*, ya ocupados allí en comer y beber, diversificados por la conversación, y para quienes ellos al parecer constituían un objeto de señalada curiosidad.

–Ahora, en cuanto a una taza de café –se aventuró el señor Bloom plausiblemente a sugerir para romper el hielo–, pienso que debería usted probar algo en forma de alimento sólido, digamos un panecillo de alguna clase.

En consecuencia su primer acto de fe, con su característica sangre fría, encargar tranquilamente esas mercancías. Los *hoi polloi* de cocheros y estibadores, o lo que fueran, tras un examen superficial, apartaron los ojos, al parecer decepcionados, aunque un individuo de barba roja y un tanto bebido, con su porción del pelo ya medio gris, probablemente un marinero, siguió mirando fijamente durante un rato apreciable antes de trasladar su arrebata atención al suelo.

El señor Bloom, haciendo uso del derecho de libre expresión, y teniendo un ligero conocimiento de la lengua en la discusión por más que, ciertamente, en perplejidad en cuanto a *voglio*, hizo observar a su *protégé* un tono inaudible de voz, *à propos* de la batalla campal que aún seguía viva y furiosa en la calle:

– Una hermosa lengua. Quiero decir, para propósitos de cantar. ¿Por qué no escribe usted su poesía en esa lengua? *Bella poetria*. Es tan melodiosa y llena. *Belladonna voglio*.

Stephen, que hacía lo posible por bostezar si podía, sufriendo en general de una laxitud mortal, contestó:

– Para llenarle los ojos a una elefanta. Se peleaban por dinero.

– ¿Ah sí? –preguntó el señor Bloom–. Claro –añadió pensativo, reflexionando interiormente que habiendo para empezar más lenguas de las que son absolutamente necesarias, quizá sea solo la fascinación meridional que la rodea.

El cuidador del refugio, en medio de este *tête-à-tête*, puso en la mesa una taza hirviente, rebosante de un selecto conocimiento rotulado café y un tipo más bien antediluviano de panecillo, o algo que lo parecía, tras lo cual se batió en retirada a su mostrador, mientras el señor Bloom decidía fijarse en él bien despacio después para no parecer que... por cuya razón animó a Stephen, con una mirada, a empezar, mientras él hacía los honores empujando subrepticiamente cada vez más cerca de él la taza de lo que temporalmente había de llamarse café.

– Los sonidos son imposturas –dijo Stephen tras un rato de pausa–. Como los nombres, Cicerón, Podmore, Napoleón, Mr Goodboby, Jesús, Mr Doyle. Los Shakespeares eran tan corrientes como los Murphy. ¿Qué hay en un nombre?

– Sí, claro –asintió el señor Bloom con afectación–. Por supuesto. Nuestro nombre también se cambió –añadió, empujando al otro lado el llamado panecillo.

El marinero de barba roja, que tenía fijo en los recién llegados su ojo de vigía, abordó a Stephen, a quien había elegido para su particular atención, y le preguntó por las buenas:

– ¿Y su nombre cuál podría ser?

Antes que fuera tarde el señor Bloom le tocó la bota a su compañero, pero Stephen, al parecer sin hacer caso de la tibia presión desde un lado inesperado, contestó:

– Dedalus.

El marinero le miraba fijamente con unos ojos turbios con bolsas, más bien hinchados del excesivo uso del trago, de preferencia el buen viejo Hollands con agua.

– ¿Conoce usted a Simon Dedalus? –preguntó por fin.

El señor Bloom se sintió por un momento azorado, al ver que los demás evidentemente también tendían la oreja.

– Es irlandés –afirmó decididamente el marinero, mirando fijo del mismo modo y asintiendo con la cabeza–. Irlandés del todo.

– Demasiado irlandés –contestó Stephen.[7]

7 JOYCE: Ob. Cit. pp. 624-625.

7› Bertolt Brecht

7.1. VIDA

Poeta y dramaturgo alemán. Nació en Augsburg el 10 de febrero de 1898. Desde muy joven manifestó una postura crítica contra la injusticia y las guerras. Eso le trajo problemas en la escuela. Inició estudios de Medicina, los cuales se vieron interrumpidos al ser obligado a participar como soldado en la Primera Guerra Mundial. En esa época conoció a su primera esposa, Paula Banholzer. Terminada la guerra, retornó a Berlín y empezó sus vínculos con gente del teatro y la literatura. También por esos años entró en contacto con artistas socialistas y empezó sus lecturas de Marx. Después de un periodo de preparación ideológica, decidió dedicar su vida y obra a la lucha proletaria.

El alemán Bertolt Brecht es uno de los dramaturgos más innovadores del siglo XX.

A los veintinueve años, publicó su primer poemario, *Devocionario doméstico*. Un año después logró un gran reconocimiento con su obra teatral *La ópera de dos centavos*. A partir de ese momento decidió crear un teatro que tuviera en cuenta la estética y que además genere conciencia en el espectador. Sin embargo, desde 1933 comenzó a tener problemas con el nacionalsocialismo de Hitler, y por eso su familia abandonó Berlín. Todos sus libros fueron quemados por los nazis. Empezó un largo exilio y un periplo por distintos lugares de Europa (Checoslovaquia, Austria, Dinamarca, Rusia, Finlandia), hasta que finalmente abordó un barco hacia los Estados Unidos. Primero llegó a New York, y luego se estableció en California con el objetivo de difundir su teatro. Sin embargo, no logró el éxito necesario, además de que se sospechó de su filiación comunista; por ese motivo fue interrogado en 1947 por el senador estadounidense Joseph McCarthy, presidente del Comité de Actividades Anti Estadounidenses. Un día después enrumbó a Europa. Al único país al que se le permitía entrar era a Suiza. De allí se dirigió a Berlín de Este y fundó, junto a su segunda esposa, Helene Weigel, el *Berliner Ensemble*, dedicado al nuevo teatro que estaba elaborando. Sus obras siguieron generando polémica. Finalmente, murió el 14 de agosto de 1956 en Berlín, a causa de un ataque al corazón.

7.2. CARACTERÍSTICAS DE SU OBRA

7.2.1. Influencia del Romanticismo alemán

Es importante reconocer en la obra de Brecht los aportes de Gotthold Lessing (1729-1781) y de Friedrich Schiller (1759-1805). El primero, en su obra *Dramaturgia de Hamburgo*, estableció ciertos planteamientos sobre el teatro y que serán asimilados por Brecht, como por ejemplo: el rechazo a los cánones medievales, el carácter didáctico y abierto de las obras, así como la formación social que se debe consolidar en el arte. En el caso de Schiller, él abandonó la caracterización de los grandes héroes estereotipados del teatro clásico y buscó una mayor humanización de los personajes; además, en algunas de sus obras ya podemos observar el desarrollo de un verdadero teatro político. Todo esto fue vital para la estética brechtiana.

7.2.2. Creador del teatro épico

También llamado teatro de la alienación o teatro de política. Brecht se opuso a la tradición dramática que seguía vigente, ya que pensaba que la llamada catarsis (identificación del espectador con los personajes a través de la compasión y los sentimientos) alejaba a la gente de los problemas sociales y no los hacía conscientes de su realidad (a este efecto se le llamó de extrañamiento o alienación). Por ello, su teatro épico (luego prefirió denominarlo teatro dialéctico) tenía como propósito, más que el entretenimiento o la imitación de la realidad, presentar ideas que inviten al público a hacer juicios acerca de ellas.

7.2.3. Conciencia política y didactismo

En la obra brechtiana se busca generar conciencia en el espectador-lector y no entretenerlo ni hacerlo vivir una realidad ficticia, alterna a la verdadera. En Brecht hay una búsqueda por educar la conciencia política de las personas y así ellas se inmiscuyan en los problemas sociales en forma activa.

7.2.4. Incorporación de canciones

En su teatro encontramos influencia de los musicales, así como de intérpretes de feria; este uso de composiciones musicales tiene el objetivo de insertar lo popular, pero también que estas canciones expresen un mensaje político-alegórico de lo que se está viendo en escena.

7.2.5. Complejidad e intelectualismo

Las obras de Brecht, a pesar de su pretensión política, no son muy sencillas, sino que más bien hay complejidad en la puesta en escena, así como alusiones literarias, culturales y políticas que exigen una preparación por parte del espectador para poder entender de manera plena el mensaje de la obra, que muchas veces era abierto (no olvidemos que Brecht buscaba no solo que el actor pueda tener libertad de acción, sino también que el espectador lo tenga de interpretación). Además, no olvidemos que sus obras han sido elaboradas más para ser pensadas que para ser sentidas.

7.2.6. Abandono de las características del teatro clásico

Brecht rechazaba al teatro tradicional porque alienaba a las personas y las hacía vivir una realidad alterna, evadiendo los verdaderos problemas de la sociedad. Por ello se opone a la mímesis aristotélica, así como a la catarsis. Para contrarrestar ello postula su técnica del distanciamiento.

7.2.7. Desarrolla la técnica del distanciamiento

Se llama así porque busca distanciarse del carácter sentimental y melodramático del teatro clásico y establecer la brecha entre la realidad social y la ficción teatral (es decir, que los espectadores sean conscientes de que estaban ante una obra teatral, una ficción). Esta técnica fue concretada en su teatro a través de los siguientes elementos: escenarios irreales, carteles que interrumpen o sintetizan la acción, música que ingresa de manera irónica para interrumpir el efecto emocional esperado, ruptura de la *cuarta pared* (es decir, se busca que haya una interpelación directa al público por parte de los actores), así como la posibilidad de que los personajes eligieran una opción en lugar de otra. Todo ello con el objetivo de generar una conciencia crítica en el espectador.

7.2.8. Empleo de la ironía

La ironía brechtiana tiene un matiz evidentemente político: es empleada en especial para atacar los elementos absurdos de la burguesía, en su afán de que la gente se percate de la sinrazón de muchas actividades del sistema capitalista y que son considerados como sagrados o inamovibles. En ese sentido, se busca evidenciar la necedad y los males de la sociedad burguesa.

7.3. OBRAS

- ***Madre Coraje y sus hijos*** (1941): Es una obra teatral ambientada en el contexto de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648). Anna Fierling, conocida como *Madre Coraje*, es una mujer que viaja con sus dos hijos y su hija por toda Polonia vendiendo todo tipo de cosas que sean necesarias. Trata de beneficiarse de la guerra, pero su idea sobre ella cambia de acuerdo con las circunstancias. Por ejemplo, está contenta con la guerra cuando puede vender y ganar, pero la maldice porque perdió a sus dos hijos, quienes se alistaron en el ejército sueco. Al final, también pierde a su hija y continúa su viaje tirando sola de su carreta para seguir ganando dinero. Esta obra es una dura crítica contra el carácter mercantilista y mercenario de la guerra, así como de la complicidad de los discursos religiosos.

En *Madre coraje* de Brecht, se denuncia el mercantilismo y carácter mercenario de las guerras.

- ***La ópera de dos centavos*** (1928): Su título original en alemán es *Die Dreigroschenoper*, que proviene del término *groschen* que alude a monedas de poco valor. Sin embargo, ha tenido una gran variedad de traducciones: la ópera de tres centavos, de tres peniques, de tres monedas... Es una obra musical donde el protagonista, un hombre llamado Peachum, contrata inescrupulosamente a mendigos con el fin de explotarlos. No obstante, se entera de que su hija Polly se casó en secreto con el delincuente Mackie Navaja, de quien trata de deshacerse inútilmente. Es una sátira contra aquellos que buscan comerciar con todo, incluso con la desgracia y la pobreza de los otros.
- ***Galileo Galilei*** (1939): Es un drama cuyo contexto es la Italia de principios del siglo XVII. La trama gira en torno a los problemas que el científico tuvo con la Inquisición por continuar los estudios copernicanos sobre el sistema heliocéntrico. Sin embargo, el trasfondo de la obra es político, pues el hecho de que la Iglesia defienda el sistema geocéntrico (que las esferas celestes giran alrededor de la Tierra, que es inmóvil) en realidad simboliza la posición central de la Iglesia, y todo lo demás gira alrededor suyo, tanto a nivel político como económico.

7.4. *EL SEÑOR PUNTILLA Y SU CRIADO MATTI* (1940)

7.4.1. Características formales

- Género: dramático.
- Especie: comedia popular.
- Estructura: está dividida en un prólogo y doce actos.
- Está escrita en prosa, pero hay algunas partes en verso (el prólogo, así como la inclusión de fragmentos de canciones).
- Estilo: el lenguaje es sencillo; hay uso de giros coloquiales de acuerdo con el contexto (el campo) y la extracción de clase de los personajes (en su mayoría, de extracción humilde).
- Tono realista.
- Uso de la ironía y constantes juegos de palabras y de sentido.
- Total abandono de las normativas del teatro clásico (hay variedad de escenarios, de temas, además de una combinación entre escenas cómicas y otras de marcado realismo).
- Oposición de personajes: a partir de la lectura marxista que hace Brecht del mundo representado en esta obra, hay una dicotomía entre personajes de clase alta (Puntilla, el *attaché*, el juez, el pastor) y los demás (Matti, Fina, Surkkala, los otros). Esta oposición se rompe con la actitud de Eva para con Matti y con las borracheras de Puntilla; sin embargo, estas son pasajeras y luego de un momento nos llevan otra vez a la inequívoca realidad de la separación de clases.

7.4.2. Temas

En vista de que el teatro brechtiano, como muchas tendencias del arte contemporáneo, permite la posibilidad de establecer diferentes interpretaciones, el tema central de la obra es la condición de servidumbre de la población frente al poder de los señores terratenientes. En esta comedia, se observa aún una estructura feudal –básicamente en la relación señor-siervo–, pero dentro de una lectura que nos conduce al sistema vigente, el capitalismo, y toda su secuela de injusticia y explotación. Así por ejemplo, Puntilla adquiría nuevos empleados en el mercado como si fueran objetos. Hay personajes que son conscientes de esa injusticia –como el socialista Surkkala– y reflexionan sobre ella –como Matti–, pero al final no dejan de ser víctimas de las circunstancias.

Este tema se enriquece con otros que permiten la toma de conciencia de los espectadores, tales como el interés (Puntilla, el *attaché*), la hipocresía (en este último), la actitud sumisa frente a la explotación (la mayoría de sirvientes) o el rechazo de esta (Surkkala y Matti), etc.

7.4.3. Personajes

PRINCIPALES	SECUNDARIOS
• Puntilla (señor terrateniente, caracterizado por la embriaguez) • Matti (criado de Puntilla y de ideas progresistas)	• Eva (hija de Puntilla) • El *Attaché* (francés, prometido de Eva) • Surkkala (trabajador de ideas socialistas)

7.4.4. Resumen

Puntilla es un terrateniente de Tavasthus, en Finlandia. Se encuentra en un bar bebiendo con un amigo suyo que es juez, durante dos días. El juez ya no puede más y cae de la silla. En eso entra Matti, el chofer de Puntilla, quien quiere llevarlo a su casa. Puntilla cree no reconocerlo, pero luego se van todos a su hacienda, donde lo está esperando su hija y su prometido, un tipo del servicio diplomático, totalmente servil y convenido, conocido como el *Attaché*. Puntilla, cuando está sobrio, actúa como el típico capitalista explotador y convenido –aunque, por el contexto en que se desarrolla la obra, todavía perviven en él rezagos feudales–; sin embargo, cuando está ebrio –y la mayor parte del día lo está–, se muestra más humano, aunque no por eso se deja de lado su audacia; por ejemplo, promete muchas cosas que cuando está sobrio simplemente olvida.

Matti, su chofer, que lo conoce muy bien, nunca lo contradice, pero en el fondo le incomoda que trate tan mal a sus empleados y criados, o que, cuando busca nuevos empleados, no les haga un contrato y así se vea libre de darles los beneficios. Llegan a la casa a las tres de la madrugada y Eva, la hija de Puntilla que lo esperaba sobresaltada, quiere que se vaya a dormir. Su padre, sin embargo, desea seguir bebiendo con el juez y le reprocha a su hija que se case con un pusilánime como el *Attaché*. Le pide que rompa su compromiso y que se case con Matti. En el fondo, a Matti le gustaba Eva. Como la hija le niega darle más bebida, Puntilla sale de la casa y va en busca de alcohol. En el camino, se encuentra con diversas mujeres –la contrabandista, la empleada de la farmacia, la vaquera y la telefonista– y a todas les propone matrimonio y las invita a los esponsales de su hija.

Puntilla, en estado de ebriedad, va con Matti al mercado para buscar nuevos trabajadores, pero, para variar, no quiere hacerles contrato. Algunos aceptan y otros no. Entre ellos está Surkkala, joven que tiene cuatro hijos pequeños, pero que también posee ideales socialistas. Puntilla le da diez marcos y se lo lleva a su casa. Cuando regresan, Eva conversa con Matti para que sea su cómplice: ella no se quería casar con el *Attaché*. Por ello simulan que tienen un romance. Entran en escena Puntilla y el *Attaché*, y escuchan ruidos dentro del vestidor –eran Eva y Matti, quienes aparentan intercambiar besos y abrazos. Puntilla, molesto, los llama, amenaza a Matti y emplaza a Eva, quienes se van. El *Attaché*, sin embargo, no muestra mayor molestia, pues para él lo más importante es guardar las apariencias.

Llega el día de los esponsales y las cuatro prometidas de Puntilla arriban a su hacienda. Este no las reconoce, pero ellas conversan con Matti para crear un escándalo durante la ceremonia. Sin embargo, no fue necesario: Puntilla se emborracha e insulta al *Attaché*, quien no hace mucho caso, hasta el momento en que cuando pronuncian su nombre. Es allí cuando se hace el ofendido y se marcha. Puntilla toma la decisión de casar a su hija con Matti, pero, a pesar de que había cierta atracción entre ellos, Eva se da cuenta de que no pertenece a su grupo social y desiste de ello. Al otro día, ya sobrio Puntilla, no recuerda nada y llama al *Attaché* para que se concrete la boda. Él, a quien no le importa mucho su honor, acepta. El asunto se complica cuando el pastor se entera de que Puntilla ha dado trabajo a Surkkala, que es un comunista, y el terrateniente echa la culpa a Matti. La obra termina cuando este decide abandonar la hacienda de Puntilla, consciente de que los amos podrán decir muchas cosas cuando están borrachos y hacer otras cuando están sobrios, pero en ningún caso le darán la menor importancia a lo que piensen o sientan sus criados.

▸▸ *EL SEÑOR PUNTILLA Y SU CRIADO MATTI*

(fragmento)

Puntilla. Ahí va Surkkala. ¿Qué hace Surkkala en el mercado de trabajo?

Matti. Busca trabajo. Usted le prometió al pastor que lo echaría, porque, al parecer, Surkkala es rojo.

Puntilla. ¿Surkkala? ¡El único inteligente de mis aparceros! Dale diez marcos, inmediatamente, y dile que venga. Lo llevaremos en el Studebaker, ataremos detrás su bicicleta, y nada de tonterías de irse a otra parte. Además, tiene cuatro crios, ¿Qué iba a pensar de mí? El pastor puede irse al diablo, no le dejaré entrar en mi casa por inhumano. Surkkala es un trabajador fenomenal.

Matti. Enseguida iré, no corre prisa. Con la reputación que tiene, será difícil que encuentre nada. Me gustaría que antes acabara usted con esta gente, pero creo que sus intenciones no son serias y que solo quiere pasar el rato.

Puntilla (sonriendo, dolorosamente). Así que eso es lo que piensas de mí... ¡Me entiendes muy mal, a pesar de todas las oportunidades que te he dado!

El Pelirrojo. ¿Le importaría hacerme ahora el contrato? Si no, tendré que buscarme otra cosa.

Puntilla. Me espantas a la gente, Matti. Con tus métodos tiránicos, me obligas a actuar en contra de mi forma de ser. Pero acabaré por convencerte de que Puntilla es muy distinto. Yo no compro seres humanos a sangre fría, sino que les doy un hogar. ¿No es verdad?

El Pelirrojo. Entonces será mejor que me vaya. Lo que yo necesito es un trabajo. *Sale.*

Puntilla. ¡Un momento! Se ha ido. Me hubiera podido servir. Sus pantalones me daban igual, porque miro más lejos. No soy partidario de hacer tratos cuando he bebido aunque solo sea un vasito. Nada de negocios cuando se sienten ganas de cantar porque la vista es hermosa. Cuando pienso en el camino de regreso... Me gusta ver mi hacienda sobre todo al atardecer, por los abedules. Todavía tenemos que beber algo. Ahí tenéis para beber, ¡alegraos con Puntilla! Me gusta verlo y no me importa el dinero cuando estoy con gente agradable. (Da rápidamente un marco a cada uno. Al contrahecho) No dejes que él te eche, tiene algo contra mí. Aguantarás: te pondré en el molino de vapor, que es un trabajo fácil.

Matti. Entonces, ¿por qué no le hace un contrato?

Puntilla. ¿Para qué? ¡Si nos conocemos ya! Os doy mi palabra de honor de que todo está en regla. ¿Sabéis lo que vale la palabra de un agricultor travastlandés? El pico de Hatélma puede venirse abajo; no es probable, pero puede ser. El castillo de Tavasthus puede derrumbarse. ¿Por qué no? Pero la palabra de un agricultor travastlandés se mantiene firme, como es sabido. Podéis venir conmigo.

El Contrahecho. Se lo agradezco, señor Puntilla. Claro que iré.

Matti. ¡Deberías poner pies en polvorosa! No tengo nada contra usted, señor Puntilla; es solo por la gente.

Puntilla (cordialmente). Así se habla, Matti. Sabía que no eras rencoroso. Aprecio tu sinceridad y sé que siempre defiendes mis intereses, eso tienes que aprenderlo. Sin embargo, quisiera que me dijeras siempre tu opinión, prométemelo. (A los otros) En Tammerfors perdió su puesto porque le dijo al director, que hacía rechinar las marchas del coche cuando lo conducía, que hubiera debido dedicarse a verdugo.

Matti. Eso fue una tontería por mi parte.

Puntilla (serio): yo te estimo por esas tonterías.

Matti (poniéndose de pie). Entonces, vámonos. ¿Y qué pasa con Surkkala?

Puntilla. ¡Ay Matti, Matti, hombre de poca fe! ¿No te he dicho que nos lo llevaríamos, porque es un trabajador fenomenal y un hombre que piensa por su cuenta. Eso me recuerda al gordo de antes, que quería quitarme a la gente. Todavía tengo que decirle algo: es el típico capitalista.[8]

---

8 BRECHT, Bertolt. *El interrogatorio de Lúculo, El alma buena de Sezuán, El señor Puntilla y su criado Matti*. Madrid: Alianza Editorial. 2005. pp. 201-203.

8▸ El existencialismo

Es una corriente filosófica cuyo principal representante es el alemán Martin Heidegger y que luego tendría sus repercusiones en el campo de la literatura, sobre todo con la obra de Jean-Paul Sartre, Albert Camus y Simone de Beauvoir. Se caracteriza por poner en escena una discusión de carácter ontológico: el hecho de que la existencia precede a la esencia, es decir, que es parte de la subjetividad. ¿Cómo se entiende esto? Sartre lo define de la siguiente manera:

> ¿Qué significa aquí que la existencia precede a la esencia? Significa que el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y que después se define. El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Solo será después, y será tal como se haya hecho. Así, pues, no hay naturaleza humana, porque no hay Dios para concebirla. El hombre es el único que no solo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere, y como se concibe después de la existencia, como se quiere después de este impulso hacia la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace. Este es el primer principio del existencialismo. Es también lo que se llama la subjetividad...[9]

Jean-Paul Sartre es el padre del existencialismo literario.

Esta es una de las propuestas fundamentales de Sartre, establecida tanto en su libro *El ser y la nada* como en el manifiesto de esta corriente, *El existencialismo es un humanismo*. ¿En qué medida es un ismo de vanguardia? En realidad, es más un movimiento de postvanguardia, ya que tendría su apogeo después de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Las siguientes características se relacionan en especial con las propuestas de Sartre y Camus, en su rol como escritores[10]:

- Propone una meditación sobre el hombre concreto, que es definido como un proyecto de posibilidades, limitadas por las de los otros hombres.
- Fue de carácter ateo, a diferencia de otros autores que desarrollaron más bien un existencialismo cristiano (Karl Jaspers o Gabriel Marcel).
- Por su carácter ideológico, se le dio mayor relevancia al contenido que a los experimentos formales (aunque en el caso de Sartre, encontramos el uso del monólogo interior en su novela *La náusea*). Además, se desarrolló en mayor medida la narrativa (cuentos y novelas) y el ensayo.
- Hay una inclinación por el nihilismo y el pesimismo frente a la sociedad (la famosa "crisis existencial"), puesto que, al aceptar que la existencia precede a la esencia, se enfatiza en la idea de que no hay un sentido *a priori* de existencia humana y en general de la vida, motivo por el cual el hombre desarrolla una angustia frente a la inutilidad de las acciones humanas (*La náusea*), frente a la conciencia de la muerte (*El muro*) y, en forma extrema, un total desapego a todo tipo de relación o afecto humanos (*El extranjero*).

9 SARTRE, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1980. pp. 17-18.

10 Sin embargo, no olvidemos que el pensamiento de estos dos escritores no fue homogéneo, e incluso entre ambos hubo contradicciones y rupturas.

- Sin embargo, el pensamiento de estos autores no es estático, sino que a través de sus obras la propuesta existencialista va alcanzando nuevos matices: así, en Camus la angustia de la existencia individual va adquiriendo cierto carácter colectivo, y eso permite que se desarrolle la condición de la solidaridad (*La peste*); en el caso de Sartre, el reconocimiento de que "el hombre está condenado a su libertad" permite el desarrollo del concepto de compromiso, pues, al definirse al hombre por sus acciones, este debe comprometerse con sus decisiones, que no solo lo atañen individualmente, sino que afectan "a la humanidad entera".

El padre del existencialismo literario es Jean-Paul Sartre (1905-1980). Este filósofo, escritor y dramaturgo es uno de los más importantes intelectuales franceses del siglo XX. Defendió a lo largo de su vida un existencialismo comprometido, en especial durante su acercamiento –generalmente controvertido y contradictorio– con el marxismo (se afilió al Partido Comunista Francés, al cual renunció cuando la Unión Soviética invadió Checoslovaquia en 1968). Ello se manifestó en su libro *¿Qué es la literatura?* Rechazó el Premio Nobel en 1964 para mantenerse consecuente con sus ideas. Otras de sus obras importantes son *El ser y la nada* (filosofía), *La náusea* (novela), *Las manos sucias*, *A puerta cerrada*, *Las moscas* (teatro), etc.

También destaca Simone de Beauvoir (1908-1986), compañera sentimental y de ideas de Sartre, quien desarrolló un existencialismo que enfatizó la situación de la mujer en la modernidad; sus propuestas filosóficas y literarias permitieron el surgimiento y desarrollo del movimiento feminista. Sus obras más importantes son *Los mandarines* (novela) y *El segundo sexo* (ensayo).

8.1. ALBERT CAMUS

8.1.1. Vida

Albert Camus acompañó a Sartre en el desarrollo del existencialismo.

Nació el 7 de noviembre de 1913 en la ciudad de Mondovi (Argelia). Su padre fue de origen francés y su madre, de origen español. La muerte de su padre, un año después de su nacimiento, determinó que la familia se traslade a Argel, donde estudió en el liceo. Comenzó a publicar desde muy joven. También practicó el fútbol; sin embargo, todo se complicó cuando se enfermó de tuberculosis, enfermedad que lo acompañó el resto de su vida. Se afilió al Partido Comunista de su país, al cual luego renunció. En 1940 viajó a París y allí se estableció en forma permanente. Participó en la resistencia durante la ocupación nazi y continuó siendo cercano a la lucha contra la injusticia y la explotación del proletariado, aunque desde una orientación más anarquista. Junto a Jean-Paul Sartre sentaron las bases del existencialismo literario, pero luego tuvo con él una dura polémica, sobre todo a partir de la publicación de *El hombre rebelde* de Camus, donde entró en debate con las ideas del autor de *La náusea*. La separación fue irreconciliable. Camus obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1957. Falleció en 1960 víctima de un accidente de tránsito.

8.1.2. Características de su obra

- Destacó en la novela y el ensayo.
- Influencia de escritores e intelectuales como Dostoievsky, Nietzsche y Kafka, quienes van a consolidar en él una ideología donde presentan gran relevancia elementos como la angustia y lo absurdo de la existencia.
- En su juventud, estuvo cercano a la ideología comunista; luego su pensamiento se fue inclinando hacia el anarquismo.
- Al igual que Sartre, comparte la idea de que el hombre es el único que tiene total decisión sobre su ser y sus actos; sin embargo, discrepa de él en cuanto a la relevancia de solidaridad individual frente a la social; polemiza con Sartre, quien tuvo una ideología más cercana al marxismo.
- Aborda el concepto del *hombre absurdo* o *sensibilidad absurda*, que busca la conciencia de la total inutilidad de la vida. La mayoría de hombres, al no ser capaces de ser conscientes de ello, abrazan una religión (incluso el escritor señala que el mismo existencialismo sería una especie de religión, por lo que él nunca se consideró existencialista).
- Su estilo es llano y preciso, pero con momentos de gran intensidad lírica y dramática. En sus obras predomina el tono reflexivo, en tanto se ponen en debate ideas concernientes a la moral y la existencia del hombre.

8.1.3. Obras

- ***El mito de Sísifo*** (1942): es un ensayo donde Camus reflexiona sobre la problemática del suicidio y el valor de la vida. Incluso la obra inicia con esta frase: "No hay sino un problema filosófico realmente serio: el suicidio". Lleva este título en alusión a un personaje de la mitología griega (Sísifo fue castigado por desobedecer a los dioses, quienes lo dejaron ciego y lo conminaron a que empuje un enorme peñasco montaña arriba, para que después caiga y vuelva a empujarlo eternamente). Entonces, este mito se presenta como una metáfora del esfuerzo vano del hombre moderno, que se automatiza trabajando en forma rutinaria, y eso termina por deshumanizarlo. Se desarrolla una filosofía del absurdo, en el sentido de que nuestras vidas son insignificantes y no tienen más valor que el que les damos.
- ***La peste*** (1947): es una novela donde se narra una epidemia desatada en Orán. El primero en observar esto fue el doctor Bernard Rieux, quien se percata de que las ratas comienzan a ser encontradas muertas por todos lados. Entonces, pasados unos días, empieza el ritual de enfermos y muertos, hasta que la peste es declarada oficialmente y se cierran las puertas de la ciudad, por lo que muchas familias son separadas. En esta obra hay una reflexión sobre la existencia humana frente a la experiencia límite de la conciencia de la muerte, ya que no se sabe en qué momento uno se enfermaría y moriría. Se manifiestan valores como la moral, la honestidad y la solidaridad, pero también se evidencian el individualismo y el aprovechamiento.

Destacan personajes como el mencionado Rieux, quien junto a su colega Castel, enfrenta la peste, a pesar de que perdería a su esposa en otra ciudad; el periodista Rambert, que era parisiense y que se quedó encerrado: al comienzo quería salir ilegalmente de la ciudad, pero luego decide quedarse y ayudar. Es una gran novela sobre la condición humana.

- ***El hombre rebelde*** (1951): es un tratado filosófico sobre la rebeldía y aborda las causas y el modo como el hombre se subleva contra Dios a través del tiempo. Este libro tiene dos partes: la "rebelión metafísica" y la "rebelión histórica". Se reflexiona sobre las tendencias que en nombre de principios superiores a los seres humanos terminan volviéndose contra ellos, así como a lo más puro que tienen (tales como la libertad y la desobediencia). Por ello, la rebelión es la acción esencial que debe mover al hombre crítico consciente y libre. En esta obra, Camus establece la superioridad del individuo por sobre los intereses del colectivo, y la mayor relevancia del anarquismo por sobre el comunismo, lo que generó la ruptura ideológica con Sartre.

8.2. *EL EXTRANJERO* (1942)

8.2.1. Características formales

twitter.com/calapenshko

- Género: narrativo.
- Especie: novela.
- Estructura: está dividida en dos partes:

  Primera parte → 6 apartados

  Segunda parte → 5 apartados
- Estilo sobrio y llano, pero con pasajes cargados de fuerza lírica y dramática.
- Narración lineal: las acciones narradas en esta obra presentan un orden cronológico en cuanto al tiempo de la historia.
- Narrador-protagonista (predomina la narración el primera persona): Meursault, el protagonista de la obra, es quien nos cuenta su propia historia con la finalidad de producir una mayor identificación entre su accionar y su pensamiento.
- Constantes reflexiones: son típicos de las novelas existencialistas la contraposición y el debate de ideas; en ese sentido, en *El extranjero* se pone sobre el tapete la visión de la existencia como algo absurdo y sin sentido, lo que es visto por los demás personajes –los que están insertos en las convenciones sociales– como algo monstruoso y abominable.
- Uso de contrastes: en especial sobre aspectos de carácter ideológico. Así, hay una oposición entre la forma como piensa y siente Meursault frente a los demás, en cuanto a aspectos como el amor a una madre, el matrimonio, el asesinato, la fe, el arrepentimiento, entre otros.

8.2.2. Temas

El tema principal de esta novela es *el desapego a todo tipo de vínculos y sentimientos humanos*, lo cual es una forma de alienación típica de nuestro tiempo y que se manifiesta en un total escepticismo y pesimismo frente a todo. Así, se tiene la idea de que todo carece de sentido y son absurdos los afectos y las ideas que mueven nuestros actos. Esto se evidencia desde el principio y con una acción paradigmática: la insensibilidad ante la muerte de la madre. Los vínculos de Meursault con los personajes son esporádicos y anecdóticos (la atracción por María, la estimación a Salamano), pero nunca se consolidan. Su actitud frente a la vida y la muerte es de una total indiferencia.

Otros temas importantes en esta obra son la conciencia de la muerte (la que se acrecienta sobre todo cuando es condenado a ser guillotinado), el asesinato, la indiferencia ante la vida, lo absurdo de la existencia humana, etc.

8.2.3. Personajes

PRINCIPAL	SECUNDARIOS
• Meursault (hombre desapegado de toda convención social)	• Jefe de Meursault • Director del sanatorio donde estaba la madre de Meursault • María Cardona (muchacha enamorada de Meursault) • Salamano (vecino de Meursault) • Raimundo Sintès (vecino de Meursault y proxeneta) • Masson (amigo de Raimundo)

8.2.4. Resumen

Meursault, un hombre que lleva una vida como cualquier otro y que trabaja en una oficina, lee la carta que le ha llegado y se entera de que su madre ha muerto. Era el único familiar que tenía y hace tres años que la llevó a un asilo. Él no lloró. Le informó a su jefe, quien le dio el pésame, y pidió dos días de licencia. Luego viajó hasta el asilo y fue recibido por el director. Llegó donde su madre sería velada y el portero le preguntó si quería verla. Meursault dijo que no. Llegaron los amigos de la madre, quienes también dieron el pésame a Meursault. Durante todo el tiempo que duró el velorio y el entierro, este no lloró. Estaba incómodo por el calor y el cansancio. Sintió alegría cuando subió al carro que lo traería a Argel.

El siguiente día era sábado y decidió ir a la playa. Allí encontró a María Cardona, una mecanógrafa con la que había trabajado antes y a quien había deseado. Ese día la pasaron juntos y en el cine la besó. Luego fueron a su casa. Cuando despertó, ella ya se había ido. Salió y encontró a Salamano, un vecino que tenía por costumbre pasear e insultar a su perro. También vio a otro

En *El extranjero*, Camus representa a Meursault, un hombre totalmente desapegado de todo vínculo humano. Es la máxima expresión del individualismo existencialista.

vecino llamado Raimundo Sintès, quien decía trabajaba como guardalmacén, pero del que se sabía era proxeneta. Invitó a comer a Meursault y este aceptó. Allí le contó que había tenido problemas con una mujer con quien vivía y que la había golpeado. Ahora el hermano de esta lo había buscado e intercambiaron golpes. Raimundo quería enviarle una carta a esta mujer para castigarla y le pidió a Meursault si la podía escribir. Él aceptó. En realidad, todo le era indiferente.

Volvió a verse con María. Pasado un tiempo de romance, ella le preguntó si querían casarse. Él le contestó que le era indiferente, pero que si quería, se casarían. Ella le preguntó si la amaba, y él dijo: "Creo que no". Ella se quedó pensativa, pero luego lo abrazó. Después Raimundo los invitó a pasar un día en la playa, en la casa de un amigo. Meursault aceptó y junto a María fueron a la casa de playa de Masson, amigo de Raimundo. Por la tarde, los hombres fueron a caminar por la playa y se dieron cuenta de que los seguían unos árabes. Se pelearon y luego regresaron a la casa, donde estaban María y la esposa de Masson. Pero después, Meursault regresó a la playa y encontró a un árabe, quien le mostró un cuchillo. Entonces Meursault le disparó cinco veces, con una pistola que Raimundo le había dado momentos antes de la pelea. Fue capturado y procesado; a Meursault, a quien todo le resultaba indiferente, no le interesaba mucho que lo condenen. El fiscal puso en evidencia a todos que él era un tipo monstruoso y sin sentimientos, que no había llorado por la muerte de su madre, que descreía de Dios y que no se arrepentía de haber matado a un hombre. Los testigos –como la gente del asilo o su jefe– confirmaron esta inmutabilidad de Meursault durante su duelo. Solo Salamano, María y Raimundo dijeron cosas positivas sobre Meursault, pero no se tomó mucho en cuenta el testimonio de ellos. El proceso duró once meses, después de los cuales se le condenó a morir guillotinado. Cuando el juez le preguntó a Meursault si tenía algo que alegar, este dijo: "No". Al final, cuando un cura lo visitó, Meursault le dijo que no quería perder su tiempo con Dios y, cuando el cura le planteó que rogaría por su alma, el condenado se abalanzó contra él. El sacerdote se marchó y Meursault se quedó reflexionando sobre el hecho de que, en realidad, nada en la vida tenía la menor importancia.

⏩ EL EXTRANJERO

(fragmento)

Quedó vuelto bastante tiempo. Su presencia me pesaba y me molestaba. Iba a decirle que se marchara, que me dejara, cuando gritó de golpe en una especie de estallido, volviéndose hacia mí: "¡No, no puedo creerle! ¡Estoy seguro de que ha llegado usted a desear otra vida!" Le contesté que naturalmente era así, pero no tenía más importancia que desear ser rico, nadar muy rápido, o tener una boca mejor hecha. Era del mismo orden. Me interrumpió y quiso saber cómo veía yo esa otra vida. Entonces le grité: "¡Una vida en la que pueda recordar esta!", e inmediatamente le dije que era suficiente. Quería aún hablarme de Dios, pero me adelanté hacia él y traté de explicarle por última vez que me quedaba poco tiempo. No quería perderlo con Dios. Ensayó cambiar de tema preguntándome por qué le llamaba "señor" y no "padre". Esto me irritó y le contesté que no era mi padre: que él estaba con los otros.

"No, hijo mío", dijo poniéndome la mano sobre el hombro. "Estoy con usted, pero no puede darse cuenta porque tiene el corazón ciego. Rogaré por usted."

Entonces, no sé por qué, algo se rompió dentro de mí. Me puse a gritar a voz en cuello y lo insulté y le dije que no rogara y que más le valía arder que desaparecer. Le había tomado por el cuello de la sotana. Vaciaba sobre él todo el fondo de mi corazón con impulsos en que se mezclaban el gozo y la cólera. Parecía estar tan seguro, ¿no es cierto? Sin embargo, ninguna de sus certezas valía lo que un cabello de mujer. Ni siquiera estaba seguro de estar vivo, puesto que vivía como un muerto. Me parecía tener las manos vacías. Pero estaba seguro de mí, estaba seguro de todo, más seguro que él, seguro de mi vida y de esta muerte que iba a llegar. Sí, no tenía más que esto. Pero, por lo menos, poseía esta verdad, tanto como ella me poseía a mí. Yo había tenido razón, todavía tenía razón, tenía siempre razón. Había vivido de tal manera y hubiera podido vivir de tal otra. Había hecho esto y no había hecho aquello. No había hecho tal cosa en tanto que había hecho esta otra. ¿Y después? Era como si durante toda la vida hubiese esperado ese minuto... y esta brevísima alba en la que quedaría justificado. Nada, nada tenía importancia, y yo sabía bien por qué. También él sabía por qué. Desde lo hondo de mi porvenir, durante toda esta vida absurda que había hecho, subía hacia mí un soplo oscuro a través de los años que aún no habían llegado, y este soplo igualaba a su paso todo lo que me proponían entonces, en los años no más reales que los que estaba viviendo. ¡Qué me importaban la muerte de los otros, el amor de una madre! ¡Qué me importaban su Dios, las vidas que uno elige, los destinos que uno escoge, desde que un único destino debía de escogerme a mí y conmigo a millares de privilegiados que, como él, se decían hermanos míos! ¿Comprendía, comprendía pues? Todo el mundo era privilegiado. No había más que privilegiados. También a los otros los condenarían un día. También a él lo condenarían. ¿Qué importaba si acusado de una muerte lo ejecutaban por no haber llorado en el entierro de su madre? El perro de Salamano valía tanto como su mujer. La mujercita autómata era tan culpable como la parisiense que se había casado con Masson, o como María, que había deseado casarse conmigo. ¿Qué importaba que Raimundo fuese compañero mío tanto como Celeste, que valía más que él? ¿Qué valía que María diese hoy su boca a un nuevo Meursault. Comprendía, pues, este condenado, que desde lo hondo de mi porvenir... Me ahogaba gritando todo esto. Pero ya me quitaban al capellán de entre las manos y los guardianes me amenazaban. Sin embargo, él los calmó y me miró en silencio. Tenía los ojos llenos de lágrimas. Se volvió y desapareció.[11]

11 CAMUS, Albert. *El extranjero*. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A., 1971, pp. 171-174.

9▸ La generación perdida

9.1. Contexto histórico-social

Gertrude Stein, notable escritora que mantuvo vínculos amicales con la generación perdida.

Después de la Primera Guerra Mundial, si bien los Estados Unidos estaba entre los países que salieron triunfantes en su oposición contra aquellos que formaron la llamada Triple Alianza (Alemania, Austria-Hungría e Italia), sufrió durante la década del 20 una crisis que se inicia con la cantidad de jóvenes soldados que habían ido a la guerra y que al terminar esta habían quedado mutilados, lisiados o enfermos, y el Estado tendría que pagarles una pensión. Estaba también el hecho de que muchos que habían participado en la guerra no encontraban trabajo, por lo que el porcentaje de desempleados fue realmente alarmante. Esta crisis se agudiza de manera dramática con la caída de la Bolsa de Valores de Wall Street en octubre de 1929 –el famoso Crac–, que afectó no solo la economía estadounidense, sino que evidenció las debilidades del sistema capitalista a nivel mundial. Los factores para esta crisis fueron diversos: la acumulación de ganancias por parte de los grupos de poder, la sobreproducción y la caída del poder adquisitivo de la población, la especulación financiera, las crisis cíclicas por las que pasa cada cierto tiempo el modelo capitalista, entre otras causas.[12]

Es en este contexto de crisis y desazón frente al mercantilismo de la sociedad, así como de la deshumanización del hombre dentro de un sistema que termina por mecanizarlo y alienarlo, que aparecen los escritores de la generación perdida, en realidad no solo por ellos, sino ante todo porque a través de sus obras muestran ese momento crítico de su país y en general de los males de la sociedad en que vivieron. En ese sentido, hay un vínculo entre estos escritores y los representantes del vanguardismo europeo, tanto en lo vivencial y temático –la guerra, la depresión, la angustia– como en lo estilístico y experimental.

9.2. Definición

Es un grupo de escritores estadounidenses –en especial narradores– que, en su mayoría, se autoexiliaron en Europa y que van a mostrar a través de sus obras la angustia social e individual que vivieron durante la etapa de la crisis económica, en un contexto que va desde fines de la Primera Guerra Mundial hasta inicios de la siguiente. Para ello se valen a nivel estilístico de las grandes innovaciones técnicas del arte vanguardista, que ellos continúan y complementan.

La expresión "generación perdida" fue acuñada por la escritora estadounidense Gertrude Stein, quien radicaba en París y que fue amiga y protectora de muchos de estos autores. En realidad muchos jóvenes norteamericanos, víctimas de la crisis, habían ido a probar suerte al Viejo Continente.

12 Cfr. Instituto de Ciencias y Humanidades. *Historia de la humanidad*... pp. 1000-1001.

Se cuenta que un día Stein, en una gasolinería, escuchó cómo el jefe regañaba a su joven empleado, de origen estadounidense, y le decía que su generación estaba totalmente perdida. La escritora asoció ello con la realidad que en ese momento representaban los literatos de su país, y fue así que en una cena con ellos, los denominó justamente como pertenecientes a una "generación perdida". Hemingway difundiría esta expresión en su novela *París era una fiesta*.

9.3. CARACTERÍSTICAS

- Fue ante todo una generación de narradores, aunque algunos escribieron poesía y teatro, pero solo en forma esporádica.
- La mayoría de estos autores se autoexilió en Europa, especialmente en París. Otros, sin embargo, decidieron quedarse en Estados Unidos y allí desarrollaron su obra. Por ello, la lectura hacia su país fue visto tanto desde fuera como desde dentro.
- Predominó el realismo, en especial la representación de la vida en las ciudades y sus miserias individuales y colectivas. Ello debido a que hay un marcado escepticismo en esta generación, producto de la crisis en que vivieron. También destacó el escenario rural, como en el caso de Faulkner.
- La influencia de los ismos europeos, en especial en la concreción de técnicas que van a asimilar de escritores vanguardistas, como el monólogo interior, el *flashback*, la variedad de voces narrativas y puntos de vista, etc., es una constante en sus novelas. Sin embargo, no hubo homogeneidad de estilos, sino todo lo contrario; por ejemplo, podríamos comparar a Faulkner con Hemingway, el primero marcadamente experimental y vanguardista, y el segundo de una prosa más sencilla y de estilo periodístico.
- Sus historias son, por lo general, extraídas de sus vivencias, en especial sobre las oposiciones entre clases y cómo esto genera temas relacionados con la injusticia, la vida frívola y la búsqueda de ascensión social más allá de restricciones legales o morales. Los maestros en mostrar ese tipo de vida citadina fueron Fitzgerald y Dos Passos.

9.4. REPRESENTANTES

9.4.1. Francis Scott Fitzgerald

Nació en Minnesota, en 1896. Estudió en Princeton, pero abandonó la universidad por problemas económicos. Escribió cinco novelas y numerosos relatos; también trabajó durante años en Hollywood escribiendo guiones. Se casó con Zelda Sayre, con quien llevaría una vida llena de despilfarros –realizaba grandes fiestas, por lo que generalmente andaba endeudado–, ella finalmente perdió la razón. Fitzgerald representó en sus novelas el desencanto y la vida frívola de la clase alta de su tiempo, conocido generalmente como la "época del jazz". Fue uno de los mayores portavoces de la generación perdida. Sus obras más representativas son *A este lado del paraíso* y *El gran Gatsby*; en esta última se narra la historia de un joven magnate llamado Jay Gatsby, de sus desencuentros amorosos y su desenlace trágico. Es considerada su obra maestra y ha sido varias veces adaptada al cine. Fitzgerald murió en California en 1940.

9.4.2. John Dos Passos

Nació en Chicago en 1896. Estudió arte en Harvard, pero luego se dedicaría íntegramente a la literatura. Obtuvo una gran resonancia con su novela *Manhattan Transfer*, cuyo mundo representado es la ciudad de Nueva York y los personajes que la configuran: seres anónimos que llegan en busca de éxito, pero donde al final muy pocos lo consiguen. En ese sentido, hay en su obra una inclinación al pesimismo, lo que lo distingue de Fitzgerald. Dos Passos es el gran cronista de Estados Unidos y eso se puede evidenciar en su famosa trilogía *USA*, conformada por las novelas *Paralelo 42*, *1919* y *El gran dinero*: todas tienen como telón de fondo la sociedad norteamericana de su tiempo. Murió en Maryland en 1970.

9.4.3. William Faulkner

Nació el 25 de setiembre de 1897 en New Albany, estado de Mississippi, al sur de Estados Unidos. Es uno de los más grandes novelistas estadounidenses de todos los tiempos (ganó el Premio Nobel en 1949) y, a diferencia de Hemingway –de quien se dice fue su rival en esta generación–, desarrolló un estilo más experimental, continuando la línea de escritores como James Joyce, Virginia Wolff y Marcel Proust. Empleó técnicas innovadoras como el monólogo interior, el *flashback*, la multiplicidad de narradores y de puntos de vista, y la ruptura del tiempo lineal. Sus obras nos presentan un profundo dramatismo psicológico. Influyó decididamente en escritores latinoamericanos como Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa.

William Faulkner influyó decisivamente en los escritores latinoamericanos del boom.

Sus historias están ambientadas en el tradicional sur estadounidense, esclavista y decadente. Destacan obras como *Sartoris*, *Luz de agosto*, *Mientras agonizo* y *¡Absalón, Absalón!* Creó la ciudad imaginaria de Yoknapatawpha, la cual aparece en varias de sus obras como muestra de las típicas ciudades sureñas donde observamos la injusticia y la violencia. Su novela más representativa es *El sonido y la furia*, donde presenta justamente la historia de la familia Compson, envuelta en una total decadencia. Por la diversidad de narradores y la forma como estos disponen del discurso –por ejemplo, el narrador de la primera parte, Benjamin Compson, es retardado, y Faulkner busca representar un discurso que evidencie sus alteraciones y desórdenes– es que la novela presenta una enorme complejidad. Destaca por su realismo, dramatismo y visión pesimista de la sociedad.

9.4.4. John Steinbeck

Nació en California en 1902. Estudió en la Universidad de Stanford, pero luego la abandonó y se dedicó a trabajar en un periódico y a escribir. Obtuvo gran reconocimiento con su conjunto de relatos titulado *Tortilla flat*. Destacó además por novelas como *Al este del Edén*, *La perla* y *Las uvas de la ira*; esta última generó polémica por representar la expulsión de los pequeños agricolas de sus tierras durante la época del *crack* del 29. Ganó el Premio Pulitzer en 1940, y el Nobel en 1962. Murió en New York el año de 1968.

9.5. ERNEST HEMINGWAY

9.5.1. Vida

Nació el 21 de julio de 1899 en Oak Park, en las afueras de Chicago. Pasó su niñez y parte de su adolescencia en las cercanías del bosque, por lo que desde pequeño sintió una profunda atracción por la naturaleza. También se volvió un asiduo practicante de la pesca, el box y la cacería. Se negó a ir a la universidad y mostró afición por la literatura. Empezó a trabajar en el *Star* de Kansas, periódico donde, según Hemingway, se forjó como escritor.

Hemingway afirmaba que solo se escribe sobre aquello que se vive.

Tiempo después, viajó a Europa para participar en la Primera Guerra Mundial. Lo hizo en calidad de camillero en Italia. Esa experiencia le sirvió para inspirarse y escribir su novela *Adiós a las armas* (a partir de ese momento fusiona el acto de escribir con el acto de vivir, que sería la prédica que llevó adelante a lo largo de su vida). Retornó a Estados Unidos, se casó con Elizabeth Hadley –su primera esposa– y con ella se embarcó a París.

En la Ciudad Luz, conoció a muchos escritores y artistas renombrados; entre ellos, a Gertrude Stein. Su experiencia en París le sirve para escribir su obra *París era una fiesta*. Viajó a España y se convirtió en un gran aficionado a las corridas de toros, que también evidencia en sus obras *Muerte en la tarde* y *Fiesta*. Participó como corresponsal en la guerra civil española y en la Segunda Guerra Mundial, cuando ya era toda una celebridad. En la década del 50 obtuvo el Premio Pullitzer (1953) y el Nobel (1953), un poco después de haber publicado *El viejo y el mar*. Hemingway pasó sus últimos años tratando de recuperarse de ciertas enfermedades, así como de fuertes depresiones. El 2 de julio de 1961 se disparó con su carabina. La versión oficial nos dice que fue un accidente.

9.5.2. Características de su obra

- Destacó en la novela y el relato corto.
- Su estilo se caracteriza por la sencillez, la precisión y la brevedad. No emplea un léxico rebuscado ni una estructura compleja, sino todo lo contrario. Prioriza la acción por sobre la descripción. Por eso su estilo es conocido como periodístico, ya que su experiencia en la prensa influyó en su forma de escribir.
- Sus obras son de un marcado realismo; además, las referencias autobiográficas son constantes. No olvidemos que la prédica de Hemingway era que "se escribe lo que se vive". Por ello considera que no se puede escribir sobre aquello que no se ha vivido o de lo que solo se tiene referencias. De ahí que haya estado buscando la aventura constantemente a lo largo de su vida.

- Desarrolla la técnica del *dato escondido*, aquella en que en una narración se oculta una información que podría significar el desenlace y la aclaración del misterio en la obra. Esta técnica se emplea, por ende, para generar expectativa en el espectador. La obra en la que comienza a emplear el dato escondido es en su cuento "Los asesinos".
- Sus temas constantes están relacionados con la lucha del hombre frente a las adversidades que les plantea la vida, tanto en la ciudad como en la naturaleza. En sus personajes se refleja esa búsqueda constante que tuvo el autor por lograr el éxito. Por ello sus historias nos muestran un culto por el éxito individual, típico de la ideología liberal.

9.5.3. Obras

- ***París era una fiesta*** (1964): es una novela publicada póstumamente, donde Hemingway nos retrata su experiencia parisiense junto a su primera esposa y en especial con aquellos que integraron la generación perdida (esta expresión se pone justamente de moda al ser empleada en esta novela). Muestra la marginalidad y pobreza en que sobrevivieron, la guerra que experimentaron, pero sobre todo esa inspiración que les produjo la Ciudad Luz, la cual era para ellos una eterna fiesta que los seguía.
- ***Muerte en la tarde*** (1932): es una especie de novela-reportaje, continuación de *Fiesta*. En *Muerte en la tarde* se manifiesta la atracción y el profundo conocimiento de Hemingway sobre la corrida de toros, definida por el escritor como un gran acto épico, donde el hombre enfrentaba a la muerte. Se inspira en la vida del torero español Marcial Lalanda, admirado por el novelista y amigo suyo.
- ***Adiós a las armas*** (1929): Hemingway se inspira en sus vivencias en la Primera Guerra Mundial para escribir esta obra, aunque indirectamente. Se narra la historia de Frederick Henry, americano que forma parte de la Cruz Roja, destacado en Italia. Es herido en un ataque de los alemanes y será enviado a un hospital en Milán. Allí conoce a Catherine Barkley, otra americana que trabajaba allí como enfermera. Se enamoran, pero su relación es difícil de llevar por las circunstancias en que se produce. Al final Frederick decide desertar para poder buscar a Catherine. La encuentra en Stressa y viajan a Suiza, donde ella queda embarazada. El desenlace es trágico: ella fallece junto a su hijo durante el parto.
- ***Por quién doblan las campanas*** (1940): es la historia de Robert Jordan, dinamitero norteamericano de las Brigadas Internacionales durante la guerra civil española, a pesar de que también era catedrático de la Universidad de Montana en Estados Unidos. Jordan llega al campamento de Pablo, un guerrillero republicano que tenía su grupo por las montañas, acompañado por el viejo Anselmo, quien lo guio por las montañas. Su misión era volar un puente e iniciar una ofensiva de los republicanos contra los fascistas. Se enamora de una chica llamada María, que había sido violada por los fascistas.

Entre sus cuentos destacan "Los asesinos" y "Las nieves del Kilimanjaro".

9.6. EL VIEJO Y EL MAR

Esta novela fue publicada en 1952, un año antes de ganar el Premio Pulitzer –el premio más importante en Estados Unidos– y dos antes de obtener el Nobel. Hemingway se inspira en las vivencias que ha tenido en Cuba, en especial con pescadores de la isla –no olvidemos que uno de sus deportes favoritos era la pesca. Con esta novela consolidaba una carrera que ya tenía desde hace mucho reconocimiento internacional. *El viejo y el mar* se ha convertido en su novela más representativa y en uno de los clásicos del siglo XX.

En El viejo y el mar, Hemingway representa la lucha del hombre frente a la adversidad de la naturaleza.

9.6.1. Características formales

- Género: narrativo.
- Especie: novela corta.
- Estilo: como ya señalamos, el estilo periodístico de Hemingway se caracteriza por su sencillez, precisión y economía en el uso de palabras, expresiones y recursos retóricos. Sin embargo, eso no impide que en ciertos momentos de la obra las descripciones o momentos narrativos alcancen un vuelo poético, mas no recargado ni complejo, sino claro y sugerente, en especial en la relación y/o oposición que se establece entre el hombre y la naturaleza. Además, no olvidemos que, si bien el original está escrito en inglés, ya que el contexto y los personajes que lo inspiran son cubanos, inserta expresiones y giros castellanos para darnos una mayor verosimilitud de lo narrado.
- Narración lineal: si bien en la novela hay reminiscencias, sobre todo de la juventud del protagonista, el viejo Santiago, en general predomina la linealidad en el tiempo de la historia, por lo que la lectura se hace cómoda para el lector, quien observa en forma ordenada la evolución de lo narrado. En ese sentido, esta obra se alínea con la propuesta estética de Hemingway, la cual se diferencia de los mayores experimentos vanguardistas llevados adelante por sus compañeros de la generación perdida.
- Narrador-omnisciente (predomina la narración en tercera persona): la presencia de este tipo de narrador permite que destaque la objetividad sobre lo narrado.
- Uso de monólogos: estos se manifiestan sobre todo cuando Santiago está en alta mar solo y entabla soliloquios en los que reflexiona sobre diferentes temas: su soledad, la vida, la lucha contra el pez y en general contra la adversidad y el paso del tiempo.
- Personajes simbólicos: cada personaje de *El viejo y el mar* adquiere una significación simbólica, que se identifica con los temas fundamentales de esta obra. (Véase personajes).
- Tono épico: lo aventuresco es algo fundamental en Hemingway y específicamente en esta obra. Por ello hay una representación de escenas cargadas de esfuerzo y violencia, dramáticas y emotivas.

PERSONAJES SIMBÓLICOS EN *EL VIEJO Y EL MAR*	
• Santiago	→ la vejez, la soledad, la lucha contra la adversidad de la naturaleza y del tiempo
• Manolín	→ la solidaridad, la amistad
• El pez espada	→ el rival a vencer para alcanzar el triunfo
• Los jóvenes pescadores	→ la burla, la incomprensión
• Los tiburones	→ los que se aprovechan del trabajo ajeno
• Los turistas	→ los que no comprenden el trabajo ajeno

9.6.2. Temas

El tema central es la lucha del hombre frente a la adversidad de la naturaleza, lo cual se resume en la frase de Santiago: "El hombre puede ser destruido, pero no derrotado". En ese sentido, también hay básicamente un culto a las hazañas individuales, típico de la sociedad en la que vivimos.

OTROS TEMAS IMPORTANTES EN *EL VIEJO Y EL MAR*
La soledad –en que se encontraba Santiago, cuya esposa había muerto y no le había dejado hijos–, la vejez, la pobreza, la incomprensión, la influencia de los medios de comunicación –evidenciada en la afición de Santiago y Manolín por el béisbol, el cual seguían a través de los periódicos y la radio–, la amistad, el sacrificio, el amor a la mar y a la naturaleza, los recuerdos, etc.

9.6.3. Personajes

PRINCIPAL	SECUNDARIOS
• Santiago (viejo pescador)	• Manolín (amigo de Santiago) • Pescadores viejos y jóvenes • El pez espada • Los tiburones • Los turistas

9.6.4. Resumen

Santiago es un viejo pescador cubano que lleva ochenta y cuatro días sin conseguir una buena pesca. Su amigo es el pequeño Manolín, su ayudante, pero que desde hace varias semanas trabaja con otros y no con Santiago, pues, como decía su padre, ese viejo estaba *salado*. Sin embargo, Manolín le tiene mucho afecto porque es quien le enseñó a pescar, además de que Santiago se encuentra muy solo (su esposa había muerto sin dejarle hijos). Manolín conseguía que en la Terraza le fiaran comida y bebida para el viejo; además, se distraían hablando de béisbol, así como de recuerdos.

Llegó el día ochenta y cinco y Santiago, como siempre, se levantó por la madrugada, despertó a Manolín y se fueron a la mar. El niño le había conseguido anzuelos y ayudó al viejo a llevar la barca al agua. Santiago se despidió y emprendió, solo, el día de pesca. Se alejó más allá de donde habitualmente iban los demás pescadores. Pasadas algunas horas, atrapó algunos peces, que guardó, cuando en eso sintió que un gran peso jalaba una de las cañas que había puesto. Santiago se dio cuenta de que era el pez más grande que había picado en toda su vida. Cortó la cuerda de las demás cañas y se quedó solamente con la del pez. Este era tan grande que podía jalar la barca (Santiago debía soltar y recoger cuerda de acuerdo con los movimientos del pez, si no esta se podía romper) y la arrastró mar adentro, que Santiago perdió la visión de la isla.

Pasaron tres días desde que el gran pez picó el anzuelo. Santiago solo había dormido algunos minutos, recostado sobre la caña para que no se fuera. Se le había acabado el agua y únicamente había comido la carne cruda de los peces que había pescado. Incluso, en un movimiento brusco del pez, se cayó y se abrió la ceja. Tenía una mano totalmente acalambrada. Sin embargo, Santiago seguía batallando. Para distraerse, recordó su juventud, cuando fue marinero y llegó hasta las costas del África (recordó haber visto en la orilla a unos leones jugar como gatitos, y eso siempre venía a sus sueños); también recordó cuando venció en unas pulsadas al negro Cienfuegos. En esa época era conocido como Santiago el Campeón; ahora era el viejo Santiago.

Finalmente, el pez comenzó a ceder y a salir a flote. Santiago, totalmente extenuado, hambriento, sediento y herido, sabía que esta sería la gran proeza de su vida. El pez salió a flote: era un enorme pez espada, más grande incluso que la embarcación. Santiago recogía cuerda, mientras el pez se acercaba a la embarcación dando vueltas en espiral. El viejo tomó el arpón, esperó que el pez estuviera lo suficientemente cerca y de un gran golpe se lo hundió en el corazón. El movimiento fue tan brusco que la barca casi se rompe. Sin embargo, el pez terminó por expirar. Santiago lo amarró a un costado de la barca (era demasiado grande para meterlo) y comenzó a retornar. Sin embargo, la sangre del pez fue olida por tiburones, quienes comenzaron a llegar y a comerse al pez. Santiago se enfrentó a ellos, pero al final nada pudo hacer: los tiburones se comieron todo el pez.

Todavía era de madrugada cuando Santiago llegó a la playa. El espinazo del pez aún estaba atado a la embarcación, pero Santiago no quiso verlo. Enrumbó a su cabaña y se echó en su cama. Estaba exhausto. Los pescadores lo habían estado buscando junto a los guardacostas, y lo creían muerto. El primero en verlo fue Manolín, quien lloró amargamente al observar sus manos rajadas. Los pescadores no podían creer el tamaño del pez. Incluso unos turistas, al ver el espinazo, dijeron que era tan grande que solo podía ser de un tiburón. Santiago dormía, mientras Manolín velaba sus sueños tras prometer que nunca lo dejaría.

▸▸ *EL VIEJO Y EL MAR*

(fragmento)

Cuando el viejo lo vio venir, se dio cuenta de que era un tiburón que no tenía ningún miedo y que haría exactamente lo que quisiera. Preparó el arpón y sujetó el cabo mientras veía venir el tiburón. El cabo era corto, pues le faltaba el trozo que él había cortado para amarrar el pez.

El viejo tenía ahora la cabeza despejada y en buen estado y estaba lleno de decisión, pero no abrigaba mucha esperanza. "Era demasiado bueno para que durara", pensó. Echó una mirada al gran pez mientras veía acercarse el tiburón. "Tal parece un sueño –pensó–. No puedo impedir que me ataque, pero acaso pueda arponearlo. Dentuso –pensó–. ¡Maldita sea tu madre!

El tiburón se acercó velozmente por la popa y cuando atacó al pez el viejo vio su boca abierta; sus extraños ojos y el tajante chasquido de los dientes al entrarle a la carne justamente sobre la cola. La cabeza del tiburón estaba fuera del agua y su lomo venía asomando y el viejo podía oír el ruido que hacía al desgarrar la piel y la carne del gran pez cuando clavó el arpón en la cabeza del tiburón en el punto donde la línea del entrecejo se cruzaba con la que corría rectamente hacia atrás partiendo del hocico. No había tales líneas: solamente la pesada y recortada cabeza azul y los grandes ojos y las mandíbulas que chasqueaban, acometían y se lo tragaban todo. Pero allí era donde estaba el cerebro y allí fue donde le pegó el viejo. Le pegó con sus manos pulposas y ensangrentadas, empujando el arpón con toda su fuerza. Le pegó sin esperanza, pero con resolución y furia.

El tiburón se volcó y el viejo vio que no había vida en sus ojos; luego el tiburón volvió a volcarse, se envolvió en dos lazos de cuerda. El viejo se dio cuenta de que estaba muerto, pero el tiburón no quería aceptarlo. Luego, de lomo, batiendo el agua con la cola y chasqueando las mandíbulas, el tiburón surcó el agua como una lancha de motor. El agua era blanca en el punto donde latía su cola y las tres cuartas partes de su cuerpo sobresalían del agua cuando el cabo se puso en tensión, retembló y luego se rompió. Luego el tiburón empezó a hundirse lentamente.

– Se llevó unas cuarenta libras –dijo el viejo en voz alta. "Se llevó también mi arpón y todo el cabo –pensó– y ahora mi pez sangra y vendrán otros tiburones".

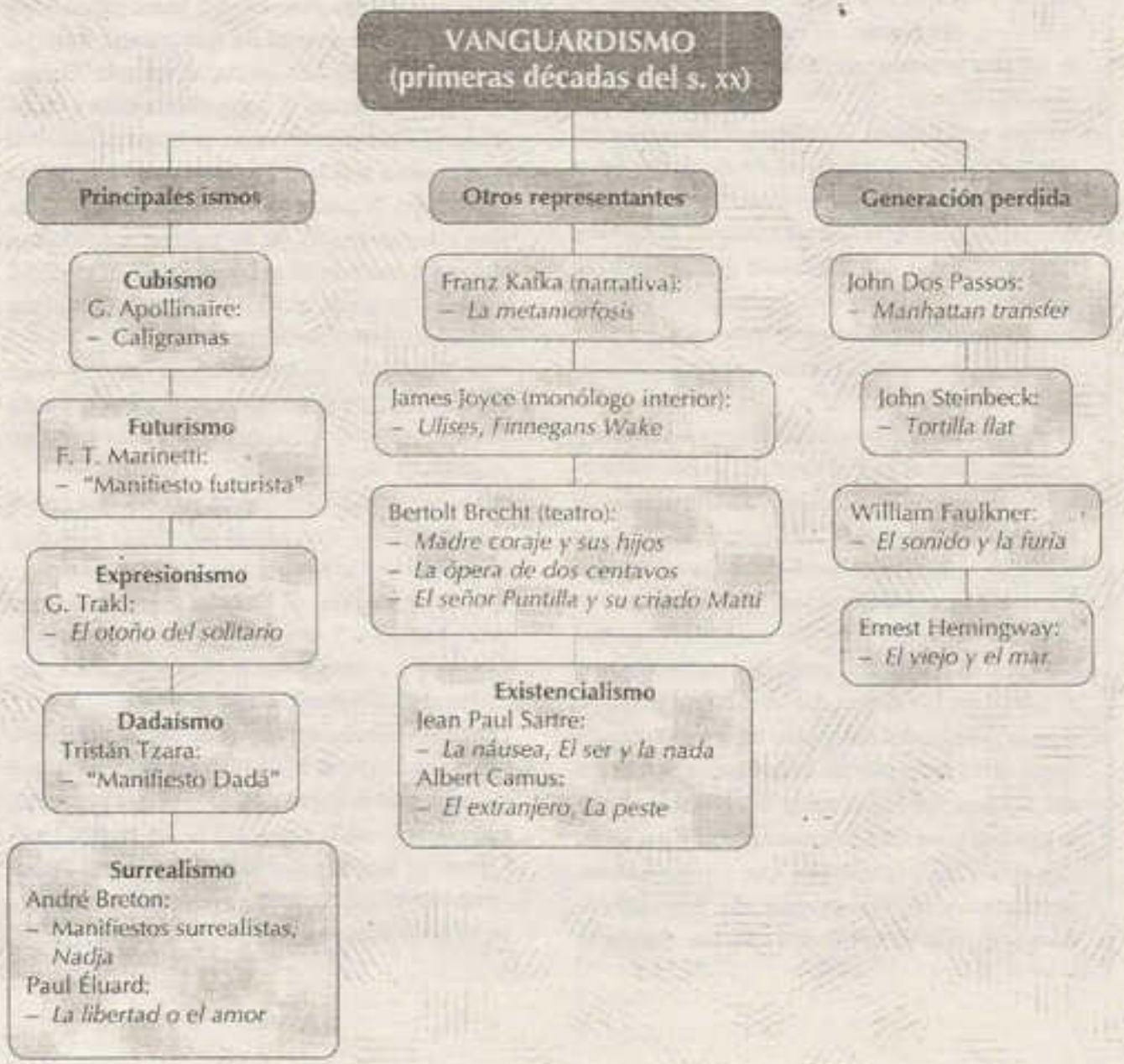
No le agradaba ya mirar al pez porque había sido mutilado. Cuando el pez había sido atacado, fue como si lo hubiera sido él mismo.

"Pero he matado el tiburón que atacó a mi pez –pensó–. Y era el dentuso más grande que había visto jamás. Y bien sabe Dios que yo he visto dentusos grandes".

"Era demasiado bueno para durar –pensó–. Ahora pienso que ojalá hubiera sido un sueño y que jamás hubiera pescado el pez y que me hallara solo en la cama sobre los periódicos".

– Pero el hombre no está hecho para la derrota –dijo–. Un hombre puede ser destruido, pero no derrotado.[13]

13 HEMINGWAY, Ernest: Ob. Cit. pp. 115-120.


VANGUARDISMO
(primeras décadas del s. XX)
Principales ismos
Cubismo
G. Apollinaire:
– Caligramas
Futurismo
F. T. Marinetti:
– "Manifiesto futurista"
Expresionismo
G. Trakl:
– El otoño del solitario
Dadaismo
Tristán Tzara:
– "Manifiesto Dadá"
Surrealismo
André Breton:
– Manifiestos surrealistas;
Nadja
Paul Éluard:
– La libertad o el amor
Otros representantes
Franz Kafka (narrativa):
– La metamorfosis
James Joyce (monólogo interior):
– Ulises, Finnegans Wake
Bertolt Brecht (teatro):
– Madre coraje y sus hijos
– La ópera de dos centavos
– El señor Puntilla y su criado Matti
Existencialismo
Jean Paul Sartre:
– La náusea, El ser y la nada
Albert Camus:
– El extranjero, La peste
Generación perdida
John Dos Passos:
– Manhattan transfer
John Steinbeck:
– Tortilla flat
William Faulkner:
– El sonido y la furia
Ernest Hemingway:
– El viejo y el mar

Franz Kafka

Kafka nació en el barrio judío de la ciudad de Praga, en 1883. Era enfermizo y hosco: íntimamente no dejó nunca de menospreciarlo su padre y hacia 1922 lo tiranizó. (De ese conflicto y de sus tenaces meditaciones sobre las misteriosas misericordias y las ilimitadas exigencias de la patria potestad, ha declarado él mismo que procede toda su obra). De su juventud sabemos dos cosas: un amor contrariado y el gusto de las novelas de viaje. Al egresar de la Universidad, trabajó algún tiempo en una compañía de seguros. De esa tarea lo libró aciagamente la tuberculosis: con intervalos, Kafka pasó la segunda mitad de su vida en sanatorios de Tirol, de los Cárpatos y de los Erzgebirge. En 1913 publicó su libro inicial *Consideración*, en 1915 el famoso relato *La metamorfosis*, en 1914 los catorce cuentos fantásticos o catorce lacónicas pesadillas que componen *Un médico rural*.

La opresión de la guerra está en esos libros: esa opresión cuya característica atroz es la simulación de felicidad y de valeroso fervor que impone a los hombres... Sitiados y vencidos, los imperios centrales capitularon en 1918. Sin embargo, el bloqueo no cesó y una de las víctimas fue Franz Kafka. Este, en 1922, había hecho su hogar en Berlín con una muchacha de la secta de los Hasidim, Dora Dymant. En el verano de 1924, agravado su mal por las privaciones de la guerra y de la posguerra, murió en un sanatorio cerca de Viena. Desoyendo la prohibición expresa del muerto, su amigo y albacea Max Brod publicó sus múltiples manuscritos. A esa desobediencia feliz debemos el conocimiento cabal de una de las obras más singulares de nuestro siglo.

Dos ideas –mejor dicho, dos obsesiones– rigen la obra de Franz Kafka. La subordinación es la primera de las dos, el infinito, la segunda. En casi todas sus ficciones hay jerarquías y estas son infinitas. Karl Rossmann, héroe de la primera de sus novelas, es un pobre muchacho alemán que se abre camino en un inextricable continente; al fin lo admiten en el Gran Teatro Natural de Oklahoma; ese teatro infinito no es menos populoso que el mundo y prefigura el Paraíso. (Rasgo muy personal: ni siquiera en esa figura del cielo acaban de ser felices los hombres y hay leves y diversas demoras). El héroe de la segunda novela, Joseph K., progresivamente abrumado por un insensato proceso, no logra averiguar el delito de que lo acusan, ni siquiera enfrentarse con el invisible tribunal que debe juzgarlo; este, sin juicio previo, acaba por hacerlo degollar. K., héroe de la tercera y última, es un agrimensor llamado a un castillo, que no logra jamás penetrar en él y que muere sin ser reconocido por las autoridades que lo gobiernan. El motivo de la infinita postergación rige también sus cuentos. Uno de ellos trata de un mensaje imperial que no llega nunca, debido a las personas que entorpecen el trayecto del mensajero; otro, de un hombre que se muere sin haber conseguido visitar un pueblito próximo;

otro –"Una confusión cotidiana" – de los vecinos que no logran juntarse. En el más memorable de todos ellos –"La edificación de la muralla china", 1919–, el infinito es múltiple: para detener el curso de ejércitos infinitamente lejanos, un emperador infinitamente remoto en el tiempo y en el espacio ordena que infinitas generaciones levanten infinitamente un muro infinito que dé la vuelta de su imperio infinito.

La crítica deplora que en las tres novelas de Kafka falten muchos capítulos intermedios, pero reconoce que esos capítulos no son imprescindibles. Yo tengo para mí que esa queja indica un desconocimiento esencial en el arte de Kafka. El *pathos* de esas "inconclusas" novelas nace precisamente del número infinito de obstáculos que detienen y vuelven a detener a sus héroes idénticos. Franz Kafka no las terminó, porque lo primordial era que fuesen interminables. ¿Recordáis la primera y la más clara de las paradojas de Zenón? El movimiento es imposible, pues antes de llegar a B debemos atravesar el punto intermedio C, pero antes de llegar a C, debemos atravesar el punto intermedio D, pero antes de llegar a D... El griego no enumera todos los puntos, Franz Kafka no tiene por qué enumerar todas las vicisitudes. Bástenos comprender que son infinitas como el Infierno.

En Alemania y fuera de Alemania se han esbozado interpretaciones teológicas de su obra. No son arbitrarias –sabemos que Kafka era devoto de Pascal y de Kierkegaard– pero tampoco son muy útiles. El pleno goce de la obra de Kafka –como el de tantas otras– puede anteceder a toda interpretación y no depende de ellas.

La más indiscutible virtud de Kafka es la invención de situaciones intolerables. Para el grabado perdurable le bastan unos pocos renglones. Por ejemplo, "El animal arranca la fusta de manos de su dueño y no comprende que no es más que una ilusión producida por un nuevo nudo en la fusta". O si no: "En el templo irrumpen leopardos y se beben el vino de los cálices; esto acontece repetidamente; al cabo se prevé que acontecerá y se incorpora a la ceremonia del templo". La elaboración, en Kafka, es menos admirable que la invención. Hombres, no hay más que uno en sus obras: el *homo domesticus* –tan judío y tan alemán–, ganoso de un lugar, siquiera humildísimo en un orden cualquiera: en el universo, en un ministerio, en un asilo de lunáticos, en la cárcel. El argumento y el ambiente son lo esencial; no las evoluciones de la fábula ni la penetración psicológica. De ahí la primacía de sus cuentos sobre sus novelas...

BORGES, Jorge Luis. "Prólogo" en *La metamorfosis*, pp. 9-12.

Preguntas resueltas

Pregunta 1

La escuela que más influyó en el experimentalismo vanguardista fue el

A) decadentismo.
B) parnasianismo.
C) Romanticismo.
D) simbolismo.
E) modernismo.

Resolución

Si bien los escritores vanguardistas destacaron por su rechazo a la tradición occidental, no por ello podemos decir que la hayan desechado absolutamente, pues es absurdo pensar en un arte *ciento por ciento* original. Un ejemplo evidente sería la relación entre ciertos postulados del Romanticismo (relacionados con el sueño y la imaginación) y la estética surrealista. Sin embargo, de donde más se nutrieron es de la obra de los poetas simbolistas franceses, en especial de Mallarmé y Rimbaud. Elementos como la página en blanco, el versolibrismo, el hermetismo, las imágenes sugerentes, la despersonalización y la visión caótica de la modernidad, entre otros elementos, tienen su origen en estos poetas, a los cuales se les puede catalogar de precursores de la literatura contemporánea.

Clave C

Pregunta 2

¿Qué escuela vanguardista promovió la rebeldía y el culto a las máquinas?

A) surrealismo
B) expresionismo
C) dadaísmo
D) existencialismo
E) futurismo

Resolución

La rebeldía, para con las convenciones y la tradición, es una característica que podemos encontrar en todas las escuelas de vanguardia; en cambio, el culto a las máquinas e inventos de la modernidad, entendida como *maquinismo*, fue propio de los futuristas, quienes relacionaron estos objetos con la rapidez, la virilidad y la sofisticación, propias de la vida moderna. Por ese motivo su propuesta estética pasó de moda tan rápidamente, pues pronto las máquinas a las que cantaban también dejarían de ser novedad.

Clave E

Pregunta 3

Los temas-eje de la obra kafkiana son

A) el amor y la muerte.
B) la noche y el tópico paterno.
C) lo absurdo y la subordinación a fuerzas desconocidas.
D) la explotación y la alienación.
E) la injusticia y la pesadilla.

Resolución

Los temas de la obra kafkiana son pocos y constantes; en sus diferentes cuentos y novelas se presentan obsesiones del escritor, tales como el tema del padre. Sin embargo, los ejes temáticos que mueven los hilos de su obra son lo absurdo y la subordinación a fuerzas desconocidas. El primero está presente en toda su obra, a tal punto que se ha aceptado el adjetivo *kafkiano* como sinónimo de absurdo.

Lo peculiar en Kafka radica en que estas situaciones absurdas e inverosímiles son presentadas como cotidianas. Además, sus personajes actúan no por su voluntad, sino movidos por fuerzas que quieren descubrir, pero a las que no acceden porque son superiores a ellos.

Clave C

Pregunta 4

La transformación de Gregorio Samsa en la obra *La metamorfosis* es una alegoría de la ..... del hombre.

A) explotación
B) ignorancia
C) alienación
D) incomprensión
E) ambición

Resolución

La transformación de Gregorio Samsa en insecto es una alegoría de la alienación del hombre en la sociedad contemporánea. La estructura socio-económica en que vivimos no hace más que maquinizarnos, dejar de lado nuestra identidad, pensamientos y sentimientos propios, y que actuemos en forma mecánica, siempre movidos por fuerzas ajenas a nosotros. Así, la trasformación en insecto de este personaje representa ese cambio que sufrimos al dejarnos arrastrar por un sistema que termina por deshumanizarnos y convertirnos en algo que en realidad no somos.

Clave C

Pregunta 5

Escritor irlandés, autor del *Ulises*, novela que representa la epopeya del hombre moderno y que destaca por el uso magistral del monólogo interior. También es autor de obras como *Dublineses* y *Retrato del artista adolescente*. Estamos hablando de

A) Thomas Stern Eliot.
B) James Joyce.
C) Ezra Pound.
D) Oscar Wilde.
E) William Faulkner.

Resolución

Estamos hablando de James Joyce, novelista que es considerado uno de los más influyentes en el siglo XX. Su obra se trajo abajo la tradición de los realistas en su búsqueda de representar la sociedad en forma verosímil. Joyce, a través de la técnica del monólogo interior, abrió una nueva puerta para retratar al hombre moderno y sus miserias, pero desde el interior de su psicología. Por ello el *Ulises* produjo bastante polémica, pues por primera vez mostraba los pensamientos más ocultos, aquellos que justamente a nadie evidenciamos y que en realidad nos muestran tal y como somos.

Clave B

Pregunta 6

Señale lo incorrecto sobre la novela *Ulises*.

A) La disposición de la trama se relaciona con las aventuras de la *Odisea*.
B) Sus personajes son antihéroes y representan la idiosincrasia irlandesa.
C) Leopold Bloom, el protagonista presenta un marcado antisemitismo.
D) Stephen Dedalus es el alter ego del autor.
E) La obra termina con un largo monólogo de Molly Bloom.

Resolución

En el *Ulises* de Joyce hay un vínculo con la *Odisea*, en tanto sus personajes y sus situaciones presentan un paralelismo con los personajes y situaciones del poema homérico, aunque en forma paródica. Y justamente por eso los personajes joyceanos, típicos de la idiosincrasia irlandesa, son antihéroes por excelencia. Podemos afirmar además que Stephen Dedalus es una especie de *alter ego* del autor en esta obra, que termina con un largo monólogo de la frívola y adúltera Molly Bloom. Lo que no es cierto es que Leopold sea antisemita, ya que él es judío, aunque en la obra hay una visión irónica del judaísmo –a pesar de que Joyce también era judío–, encarnada sobre todo en Bob Mulligan.

Clave C

Pregunta 7

En la novela *El viejo y el mar*, Santiago sale a pescar solo porque

A) todos decían que tenía mala suerte.
B) ya está muy viejo para pescar algo.
C) los pescadores jóvenes se burlaban de él.
D) el papá de Manolín ya no quería que este lo acompañe.
E) iba a ser atacado por tiburones.

Resolución

En la novela *El viejo y el mar*, Santiago sale a pescar solo, es decir, sin su ayudante, el niño Manolín, pues el padre de este lo mandó a trabajar a otra embarcación. El motivo era que Santiago no pescaba nada en muchos días y el papá de Manolín creía que el viejo estaba salado, es decir, que tenía mala suerte. Por ello el protagonista tuvo que enfrentar solo al gran pez.

Clave B

Pregunta 8

El iniciador y principal teorizador del existencialismo literario es

A) Jean Paul Sartre.
B) Albert Camus.
C) Simone de Beauvoir.
D) Martin Heidegger.
E) Miguel de Unamuno.

Resolución

Si bien el existencialismo como escuela filosófica se concreta en la obra del alemán Martin Heidegger, este se proyectó a la literatura a través de la producción del francés Jean-Paul Sartre, cuando aparece su primera novela, *La náusea*, en 1938. Por ello este autor es considerado padre del existencialismo literario, el cual no por ello perdería sus vínculos con la filosofía, sino todo lo contrario.

Clave A

Pregunta 9

El tema central de la novela *El extranjero* de Albert Camus es

A) la náusea frente a todo lo que nos rodea.
B) el desdén por la vida a partir de la conciencia de la muerte.
C) la solidaridad frente a la peste y la conciencia de la muerte.
D) el conflicto religioso.
E) el desapego a todo sentimiento o relación social.

Resolución

El tema principal de la novela *El extranjero* de Albert Camus es el desapego a todo tipo de vínculo social o sentimental. El protagonista, Meursault, es un tipo que no está apegado a nada, y el hecho que abre la obra es paradigmático: la indiferencia total ante la muerte de la madre, el ser a quien supuestamente más queremos. La visión existencialista de Meursault se relaciona entonces con lo absurdo y el sinsentido de la vida, y por ello no está vinculado con nada de la vida en absoluto.

Clave E

Pregunta 10

Meursault, protagonista de *El extranjero*, muestra frente a la muerte de su madre y a su futura condena

A) odio a la sociedad.
B) indiferencia.
C) culpabilidad.
D) angustia existencial.
E) nostalgia.

Resolución

De acuerdo con lo mencionado en la anterior respuesta, lo que siente Meursault al enterarse de la muerte de su madre, y de todo lo que sucede durante el velorio y el entierro de la misma, es de una total indiferencia. Los otros personajes se percatan de ello y por eso luego lo acusan de monstruo e inhumano durante el juicio en que es condenado a muerte.

Clave B

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

Preguntas propuestas

1. Reconozca los rasgos que corresponden al vanguardismo europeo.

   I. Es un fenómeno exclusivamente literario.
   II. Revalora el arte tradicional y moderno.
   III. Presenta un carácter rebelde e iconoclasta.
   IV. Muestra un predominio de lo irracional.

   A) I, II y III
   B) solo III
   C) III y IV
   D) I y IV
   E) solo I

2. Indique la característica ajena de la narrativa vanguardista.

   A) se deja de lado la secuencia temporal.
   B) multiplicidad de narradores y puntos de vista.
   C) plantea la problemática del hombre moderno.
   D) predominio de las técnicas decimonónicas.
   E) novelas de tendencias filosóficas y sicológicas.

3. ¿Cuál es la novela vanguardista europea que universaliza el monólogo interior?

   A) *El extranjero*
   B) *La madre*
   C) *El proceso*
   D) *El viejo y el mar*
   E) *Ulises*

4. Señale al representante del futurismo.

   A) Tristán Tzara
   B) André Bretón
   C) Filippo Marinetti
   D) Guillermo Apollinaire
   E) Jean P. Sartre

5. Escritor existencialista que fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura.

   A) James Joyce
   B) André Breton
   C) Franz Kafka
   D) Jean Paul Sartre
   E) Ernest Hemingway

6. Reconozca el ismo europeo que tiene como base los postulados de psicoanálisis reflejados en la búsqueda del inconsciente a través de la escritura mecánica.

   A) cubismo
   B) expresionismo
   C) existencialismo
   D) surrealismo
   E) futurismo

7. En el arte vanguardista, los caligramas constituían

   A) una poesía con un lenguaje sugerente.
   B) formas alegóricas de la vida moderna.
   C) un método de búsqueda del inconsciente.
   D) una poesía visual de influencia cubista.
   E) la deformación de la realidad cotidiana.

8. Identifique al dramaturgo alemán que propuso la técnica del distanciamiento en sus obras.

A) Albert Camus
B) James Joyce
C) Ernest Hemingway
D) Franz Kafka
E) Bertolt Brecht

9. En *La metamorfosis*, a Gregorio Samsa, a pesar de su transformación, lo que más le preocupa es llegar tarde al trabajo. ¿Qué evidencia ese hecho?

A) la soledad y marginación social
B) la automatización de la vida cotidiana
C) el choque de la realidad y la fantasía
D) el autoritarismo del padre
E) la solidaridad y el amor fraternal

10. Marque la relación incorrecta con respecto a los elementos alegóricos en *La metamorfosis*.

A) Grete: solidaridad
B) madre: resignación
C) padre: autoritarismo
D) Gregorio: rutina laboral
E) los huéspedes: comprensión

11. Elija las proposiciones que corresponden a la generación perdida.

I. Conformado por narradores.
II. Influencia vanguardista.
III. Contextualizada en época de entreguerras.
IV. La mayoría de sus integrantes obtuvo el Premio Nobel.

A) solo III
B) I, II y III
C) solo I
D) I, II , III y IV
E) I y IV

12. El tema central de *El viejo y el mar* se asocia con

A) la idealización de la naturaleza.
B) la burocratización del estado.
C) la derrota moral del hombre.
D) la deshumanización del hombre.
E) la perseverancia.

Capítulo

XII

Literatura española medieval

CALA PNH ESKO

twitter.com/calapenshko

CAPÍTULO XII

LITERATURA ESPAÑOLA MEDIEVAL

Objetivos

- Conocer los aportes del medievalismo español en su condición de primera etapa del proceso literario hispano.
- Comparar y diferenciar géneros, especies y obras que configuran esta manifestación literaria.
- Analizar el proceso económico-político y sus relaciones con la producción de obras en este contexto.
- Identificar las características principales de la literatura medieval española en las obras más representativas.

Introducción

El conocimiento de la literatura española es de gran importancia para nosotros, puesto que su origen y desarrollo ha repercutido en una parte considerable de nuestro devenir histórico-cultural. También es relevante tener conciencia de que los procesos literarios no son aislados, sino que se vinculan e interactúan con las relaciones económicas y sociales dadas en un contexto determinado. En ese sentido, la inserción de la naciente literatura española en una etapa de feudalismo medieval ha permitido que los escritores hispanos de ese tiempo representen a través de sus obras el pensamiento y la sensibilidad de una época caracterizada por las relaciones siervo-señor feudal, por el cristianismo y la hibridez cultural debido a su interacción con los pueblos árabe y hebreo en la Península.

En el presente capítulo analizaremos los orígenes de la literatura española, su vínculo con otras expresiones culturales, las primeras manifestaciones artísticas en lengua castellana y las principales obras tanto del mester de juglaría como del mester de clerecía. Por último, también observaremos esa etapa de transición entre el medievalismo español y su apertura al Renacimiento, que coincidió con los inicios de la Edad de Oro.

1▸ Contexto histórico-cultural

Para entender cabalmente los orígenes de la literatura española es necesario insertarla en el contexto general de la Edad Media. Si partimos de la premisa de que la literatura de un pueblo se inicia con su lengua, debemos establecer su origen durante el periodo que abarca el siglo X d.n.e. aproximadamente, cuando se origina el idioma castellano en el territorio de Castilla la Vieja, a partir del latín que se hablaba en ese lugar y que va a sufrir un proceso de *dialectización* (en este periodo surgen, además, otras lenguas neolatinas y hermanas del castellano, tales como el catalán, el galaico-portugués, el francés, etc.). También es necesario precisar sus antecedentes –socioeconómicos, culturales, religiosos y lingüísticos– para poder apreciar este periodo con profundidad.

1.1. La romanización de Hispania

Hispania es conquistada y anexada al Imperio romano durante los siglos II y I a.n.e. Este territorio estaba habitado por distintos pueblos que se habían asentado desde tiempos antiguos (íberos, tartesios, ligures, lusitanos, vascos, etc.) y, durante el proceso de romanización, van a ser asimilados a la cultura latina, pero a su vez van a influir también en el latín que se difundió por toda la Península. En este contexto surgieron diversos intelectuales que enriquecieron la cultura romana, tales como Quintiliano (oratoria y pedagogía), Séneca el Joven (filosofía), Lucano (poesía), entre otros.

1.2. Las invasiones bárbaras y la cultura árabe

Roma de Occidente llegó a su fin debido a las luchas contra los pueblos bárbaros, con lo cual se inició la Edad Media. Las migraciones e invasiones de estos pueblos bárbaros marcaron el panorama territorial europeo entre los siglos V y VI d.n.e. En el caso de Hispania, llegaron a la Península pueblos como los visigodos, suevos (ambos de origen germano) y alanos (procedentes de Jutlandia, actualmente Dinamarca). En contacto con la cultura romana peninsular, asimilan sus características, motivo por el cual, incluso después de la caída del Imperio romano, su herencia cultural aún se mantiene vigente aunque influida por los rasgos de estos pueblos invasores.

A inicios del siglo VIII, el Imperio árabe del norte de África entró en conflicto bélico con el reino visigodo peninsular y terminó venciéndolo en la batalla de Gaudalete (711). Con ello, el Imperio árabe triunfó en su afán de expansión territorial e inició la invasión de la península ibérica (ocuparon este territorio hasta el siglo XV, y fueron expulsados al culminar el proceso de Reconquista).

La península ibérica fue habitada por diversos pueblos que interactuaron y se han influido mutuamente a nivel cultural. Este periodo no fue la excepción, ya que la población que habitó el territorio de dominio musulmán "se componía de: árabes y bereberes del norte de África; de cristianos convertidos al Islam, llamados **muladíes**; de cristianos que se mantenían fieles a su fe, llamados **mozárabes**, y de judíos"[1]. Además, hay que poner énfasis en la gran influencia que la cultura árabe tuvo en el origen y desarrollo de la lengua castellana, así como de su literatura.

---

1 Instituto de Ciencias y Humanidades. *Historia de la humanidad. Una visión desde su inicio al mundo actual* (volumen I). Lima: Editorial Lumbreras, 2007. p. 362.

1.3. ORIGEN Y DIFUSIÓN DEL CASTELLANO

El castellano es una lengua romance o neolatina, es decir, que surgió durante los siglos X y XI en Europa a partir de la dialectización del latín. Su origen se produjo en el reino de Castilla la Vieja, motivo por el cual fue conocido como *castellano*.

Si bien su lengua madre es el latín, no por ello dejó de presentar influencia de lenguas que también se hablaban en la Península, en especial el árabe. Por último, no es la única lengua que surge en este territorio, también tenemos el catalán y el gallego (además del vasco, el cual no tiene origen latino, se hablaba en territorio cantábrico y sigue vigente hasta la actualidad), idiomas que asimismo tienen una tradición cultural y literaria significativa. Sin embargo, debido a la mayor difusión del castellano en territorio peninsular es que también fue llamado *español* (en el siglo XIII, Alfonso X el Sabio la oficializa como idioma, y en la actualidad, según la RAE, son equivalentes los vocablos *castellano* y *español*).

2▸ DEFINICIÓN

La literatura española medieval es la etapa que corresponde a los orígenes de la literatura en castellano –siglo X aproximadamente– y que se extiende hasta fines del siglo XV, cuando este proceso llega a su apogeo con el desarrollo de la Edad de Oro. Esta etapa representa el proceso de formación de la lengua castellana y del pueblo que la habla, su ascensión literaria, así como la interacción cultural y/o lingüística con otros pueblos que también habitaban la península ibérica.

3▸ PRIMERAS MANIFESTACIONES LITERARIAS

3.1. LA TRADICIÓN ÉPICA

Por lo general, cuando se piensa en la épica española, lo primero que viene a la mente es el *Cantar de mio Cid*. Sin embargo, esta obra, cuya composición data de principios del siglo XIII, representa ya un momento en que tanto la tradición épica hispánica como la lengua castellana estaban alcanzando una madurez importante. Por ello, antes de esta primera obra maestra ha habido una larga tradición épico-oral durante siglos.

Los estudiosos han demostrado que una influencia importante en España ha sido la tradición épica francesa (en especial, los textos orales que giran en torno al tema de Roldán). Sin embargo, se trata de un influjo que data de los siglos XI y XII. ¿Qué hubo antes? Hay dos hipótesis relevantes:

- Luego de la caída del Imperio romano y la migración de pueblos bárbaros a la península ibérica (siglo V d.n.e.), empezaron a difundirse en este territorio narraciones orales épicas de estos pueblos, en especial visigóticas. Esta expresión cultural provenía de una larguísima tradición germánica: según el testimonio de San Isidoro de Sevilla (560-636), en el siglo VII comenzó a cantarse en España los *carmina maiorum* de origen godo, es decir, cantos en los que se celebraban las gestas de los antepasados germánicos. Tiempo después empieza una tradición épica en torno al último rey godo, Rodrigo, quien perdió España a manos de los árabes. Entonces, podemos observar la presencia de un marcado germanismo en los orígenes de la epopeya castellana.[2]
- Otro de los orígenes de la juglaría española estaría en el teatro latino, el cual entró en franca decadencia con la caída de Roma. También habría influido en la tradición castellana la labor de juglares gallego-portugueses (segreres), moriscos y judíos. A partir de ello, se puede comprobar dos ideas 1) no debemos creer que en el *Mio Cid* encontramos el origen de la épica popular española, sino que más bien esta obra corresponde a una etapa de madurez y culminación de otras muchas narraciones orales que datan de una tradición de siglos; y 2) la épica popular española no se desarrolló en forma aislada, sino que interactuó y se nutrió de diversas tradiciones de las cuales es deudora, tales como la épica germánica, hebrea, francesa, etc.

3.2. LAS JARCHAS

Son las primeras expresiones líricas que se conocen en lengua española. En 1948 se descubrieron un conjunto de veintiún poemas mozárabes (escritos por cristianos que habitaban en territorio de dominio musulmán y que conservaron su lengua), conocidos como *moaxajas*, los cuales datan del siglo XI aproximadamente. El inventor de la moaxaja es Mocádem de Cabra, conocido como el Ciego (fines del siglo IX), y el gran representante de este género es Aben Guzmán (1078 o 1080-1160), autor de un famoso cancionero. Al final de estas moaxajas aparecen unos breves versos (en general, pareados y cuartetos) que están escritos en el incipiente castellano, debido al contacto constante que había entre los habitantes de este territorio y los de dominio cristiano.

El término jarcha nos da idea de salida o final y corresponde a cancioncillas con las que terminaban algunas moaxajas mozárabes y, en un único caso, también uno escrito en lengua hebrea. Son composiciones líricas donde doncellas enamoradas expresan sus sentimientos. El estilo es bastante sencillo y rústico; el tono es confesional, cargado de inocencia y devoción. Veamos el siguiente ejemplo.

2 PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. "Estudio" en *Poesía medieval en España*. Madrid: Editorial Santillana, S.A. 1997. p. 161.

Si queres como buon' a mib,	(Si me quieres como bueno a mí,
véjame ida-l-nazma duk:	bésame, pues, esta sarta de perlas:
boquella de habb al-mulúk.	boquita de cerezas.)
Boquella al-'iqdi,	(Boquita de collar,
dolche como ax-xuhdi,	dulce como la miel,
ven, béjame.	ven, bésame.
Habibi ji 'indi	Amigo mío, ven a mí
ad-ún me amando	aún amándome
como yawmi	como el otro día
kayawmi.	como en otro tiempo.)
Garr: ¿Qué fareyo?	(Di: ¿Qué haré?
¿Cóm vivireyo?	¿Cómo viviré?
este' l-habib espero;	Al amigo espero;
por él morreyo.	por él moriré.)[3]

A partir de este descubrimiento, ha empezado una fuerte polémica acerca de los orígenes de la lírica en Europa, pues por lo general se ha considerado que este inicio se encuentra en la poesía provenzal trovadoresca. Quienes suelen sustentar el origen mozárabe de la lírica europea son los españoles, mientras que en los demás países el consenso es a favor de la poesía provenzal. Pero lo indudable es que las jarchas han influido en el desarrollo de diversas expresiones poéticas peninsulares, como por ejemplo las "canciones de amigo" –en el contexto medieval, el término *amigo* también significaba 'amante de la lírica galaico-portuguesa'.

3.3. EL ROMANCERO

Los *romances* son composiciones poéticas propias de la literatura castellana. La mayoría de investigadores llegó a la conclusión de que la tradición del romancero español tuvo su origen en la juglaresca (antiguamente se pensaba lo contrario: que los cantares de gesta españoles se habían originado de la tradición del romance; hoy esa hipótesis está totalmente abandonada). Como se observa en el apartado del mester de juglaría y en el análisis del *Cantar de mio Cid*, la métrica de los cantos juglares era irregular y, por lo general, de versos que oscilaban entre las trece y dieciséis sílabas, los cuales siempre presentaban una pausa o cesura. Al entrar en decadencia la tradición juglaresca, el pueblo comenzó a guardar –primero en el registro oral y luego en el escrito– fragmentos de estos cantares de gesta, y esta cesura de los versos juglares permitió la formación de dos versos en lugar de uno, de ocho sílabas u octosílabos, que con el tiempo se convirtieron en los característicos de la poesía española. Aquí tendríamos el origen de los romances.

3 VV.AA: *Poesía medieval en España*. Madrid: Editorial Santillana, S.A., 1997. Selección de Álvaro Galmés. pp. 14-16.

La mayoría de los romances medievales son de contenido heroico. Sin embargo, algunos abordan temas amorosos o de diversa índole, motivo por el cual la teoría de su origen juglaresco no es de total consenso. Sin embargo, sí es indudable su relevancia en la tradición poética hispana y que gracias a ellos se ha conservado mucha información sobre el pensamiento, la sensibilidad y la idiosincrasia de la época. Su inicio data de la segunda mitad del siglo XIII y tiene su período de apogeo en la segunda mitad del siglo XIV. Sin embargo, su tradición va a continuar hasta la actualidad.

Veamos uno de los romances más antiguos que se han conservado, que es el romance del rey don Sancho, de quien fuera vasallo fiel el histórico Rodrigo Díaz de Vivar:

– ¡Rey don Sancho, rey don Sancho,
no digas que no te aviso,
que de dentro de Zamora
un alevoso ha salido;
llámese Vellido Dolfos,
hijo de Dolfos Vellido,
cuatro traiciones ha hecho,
y con esta serán cinco.
Sin gran traidor fue el padre,
gran traidor es el hijo.
Gritos dan en el real:
–¡a don Sancho han mal herido!–
Muerto le ha Vellido Dolfos,
¡gran traición ha cometido!
Desque le tuviera muerto,
metióse por un postigo;
por las calles de Zamora
va dando voces y gritos:
–Tiempo era, doña Urraca,
de complir lo prometido.[4]

4. El mester de juglaría

4.1. Definición

Para entender esta primera etapa de la literatura española, debemos precisar algunos términos: *mester* es un vocablo que proviene del latín *ministerium* y que significa 'ministerio' u 'oficio' Por ello, la oposición posterior entre mester de juglaría y mester de clerecía tiene su punto de partida en las distintas labores u oficios que desempeñaban los participantes de ambas expresiones.

El término *juglar* proviene del latín *jocularis*, que significa 'bromista' u 'hombre de chanzas'. Su origen fue popular durante el Medioevo. Su labor consistía en entretener a través de narraciones, cantos, bromas, a los pueblos en que iba viajando, así como a las cortes en que se asentaba. En ese sentido, era un artista errante cuya difusión de sus obras –provenientes de la tradición– se realizaba en un registro estrictamente oral.

De acuerdo con ello, podemos definir el mester de juglaría como la actividad artístico-cultural que realizaban estos juglares, quienes se ganaban la vida difundiendo las hazañas de grandes héroes, en especial de la cristiandad. Aunque también transmitían otro tipo de información, tales como canciones, chanzas o noticias de otros pueblos, de acuerdo con los gustos del auditorio.

4 Anónimo: *Romancero español* (antología). Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1963. Recopilación de Felipe C.R. Maldonado, p. 51.

Su objetivo era básicamente entretener a los oyentes. Su labor es relevante, pues a través de su arte no solo conservaron y difundieron la enorme tradición épica de un pueblo, sino que además asimilaron como lengua literaria a las lenguas vulgares, las cuales con el tiempo ascenderían a la condición de cultas.

Los juglares eran poetas errantes que iban narrando las hazañas de grandes héroes medievales como el Cid; se acompañaban de instrumentos musicales, como se aprecia en la imagen.

4.2. CARACTERÍSTICAS

- Se desarrolló, aproximadamente, entre los siglos XI y XII.
- Es popular y de carácter oral –difundían sus narraciones de pueblo en pueblo– y, como consecuencia, anónimo, puesto que no quedó ningún nombre para la posteridad.
- Se empleaba instrumentos musicales, tales como la cítola –que derivaba de la antigua cítara–, la vihuela de plectro o de arco –esta última, un antepasado del violín–, el salterio, tambores, panderetas –estas últimas de procedencia oriental–.
- Los juglares realizaban sus actividades en fiestas de toda clase, durante la comida y los viajes de los nobles, en las ceremonias religiosas, a la cabecera de los enfermos, etc.
- Recitaban ante todo tipo de público, el cual les demandaba que repitieran aquellos pasajes de mayor interés; asimismo, alargaban los nombres de héroes y lugares con frases peculiares para hacerlos más atractivos. Así, en el caso del Cid: Rodrigo Díaz de Vivar, "el que en buena hora ciñó espada"; Martín Antolínez, "el burgalés de pro"; Castilla, "la gentil"; etc.
- Sus historias se basaban en leyendas castellanas y carolingias. Sus grandes héroes fueron el rey don Rodrigo, los Infantes de Lara, Bernardo del Carpio, el conde Fernán González, el Cid, etc.
- El tono de sus historias es épico y legendario.
- La métrica que empleaban era irregular; incluso, algunos estudiosos han planteado que no se preocupaban en contar las sílabas de sus versos. La rima que usaban era asonantada.

Como ya se dijo anteriormente, la juglaresca española tuvo una decisiva influencia de la tradición épica francesa. Sin embargo, la primera tenía un mayor carácter realista, a diferencia de la segunda, donde abundaban los elementos fantásticos y sobrenaturales. Aparte del *Mio Cid*, solo conocemos los nombres de otros cantares, la mayoría de ellos desaparecidos o de los que solo se conserva un puñado de versos.

4.3. EL *CANTAR DE MIO CID*

Es la primera obra maestra de la literatura española. Su héroe es un personaje histórico: Rodrigo Díaz de Vivar. Es necesario conocer algunos datos sobre el héroe que inspiró este gran cantar de gesta.

4.3.1. El Cid historico

Rodrigo Díaz de Vivar nació en Burgos el año de 1040, en el seno de una familia de infanzones. Desde joven destacó como gran guerrero, sirviendo primero a Fernando I y luego a Sancho II, quien lo tuvo en una situación privilegiada por su pericia y valentía. Al morir Sancho y ascender al trono Alfonso IV como rey de Castilla y León, el Cid quedó eclipsado en la corte. Se casó con Jimena y tuvo como hijas: María y Cristina. Fue enviado a Sevilla para cobrar las parias que el rey moro Motámid tributaba a Alfonso. Se enfrentó al conde García Ordóñez, quien asolaba Sevilla, y lo venció. Cuando regresó a Castilla, se le calumnió de quedarse con parte de los tributos del rey y se ordenó su destierro. Salió con su *mesnada* ("casa", pero en realidad banda guerrera) y, durante años, sirvió a distintos reyes, principalmente moros. También se enfrentó y venció en dos ocasiones al conde de Barcelona. Cuando los almorávides asolaron Toledo, se le levantó el castigo porque era necesario para enfrentarse a los moros, a los cuales venció (comienza a ser llamado Mio Cid, que en árabe significa 'mi señor'; también destaca su apelativo de *Campeador*: vencedor, batallador). Sin embargo, por una descoordinación de dos ejércitos que debían enfrentarse a los moros, se le volvió a desterrar. Entonces el Cid decidió conquistar Valencia y, cuando lo logró, era un hombre muy rico y un señor muy respetado. Volvió a hacer las paces con el rey y casó a sus hijas con miembros de las familias reales de Navarra y Cataluña. Murió en 1099. Solo años después empezaría su leyenda.

4.3.2. El manuscrito

Se ha discutido mucho acerca de la fecha en que fue elaborado el primer manuscrito del *Poema de mio Cid*, pero en lo que no hay dudas es que su redactor fue un amanuense llamado Per Abbat. Este personaje, fechó su texto en 1307[5]. Esta fecha fue también aceptada por Ramón Menéndez Pidal, el mayor estudioso de este cantar de gesta. Sin embargo, tiempo después, este investigador bajó en un siglo la fecha de composición del manuscrito a 1207. En la actualidad hay un consenso que esa es la fecha en que se produce este primer manuscrito.

En 1596, Juan Ruiz Ulibarri realizó una copia de este manuscrito –el cual constaba de 74 folios sin considerar los que ya desde esa época estaban extraviados–, el cual no sería publicado hasta 1779 por Tomás Antonio Sánchez, quien lo incluyó en el tomo I de su antología *Poesías castellanas anteriores al siglo XV*[6].

La primera edición crítica fue realizada por Menéndez Pidal y publicada en 1908. A partir de ese momento no han dejado de aparecer ediciones tanto críticas como populares.

4.3.3. La autoría

Se desconoce el nombre del autor del *mio Cid*. Hasta la actualidad se le sigue considerando una obra anónima. Sin embargo, hay diversas hipótesis sobre su composición:

---

5 Cfr. ÁNGELES CARDONA DE, Gilbert y Joaquín Rafael, FONTANAIS. "Estudio preliminar" en *Poema de mio Cid*. Barcelona: Editorial Bruguera, S.A., 1974 p. 11.

6 Cfr. Loc. Cit.

Hipótesis de Menéndez Pidal

Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) fue uno de los mayores investigadores del *Mío Cid*.

Este investigador señaló que la obra fue compuesta por dos juglares. En un primer momento aceptó que un juglar proveniente de San Esteban de Gormaz compuso la obra el año 1140 (tiempo después bajaría esta fecha hasta casi principios de siglo). Unos veinte años después, otro juglar, proveniente de Medinacelli, refundiría este cantar y le daría mayor sofisticación, tanto en la métrica como en el lenguaje y el mundo representado. En 1207 esta tradición oral fue llevada al registro escrito por Per Abbat, el cual, para Menéndez Pidal, solo fue un copista y no el autor.

Hipótesis de Colin Smith

La propuesta de este investigador inglés causó polémica, en España. Si bien en un primer momento afirmaba que el verdadero autor no era otro que Per Abbat, luego desistió, pero siguió defendiendo tanto la fecha de composición (1207) como la hipótesis de su origen escritural y no oral, es decir, que no hubo unos supuestos juglares, sino que su primer creador fue alguien que la compuso directamente en el registro escrito. Se basa en el profundo conocimiento que se evidencia en la obra de la jurisprudencia, así como de la madurez artística y la conciencia de la tradición juglaresca. Para Smith, el autor del *Mío Cid* fue un hombre culto, versado en Derecho y conocedor de la tradición épico-popular.

Convencionalmente, se sigue manejando la primera propuesta, pero debemos observar que las diversas posturas investigativas son una evidencia de que todavía no está dicha la última palabra en torno a la mayor obra de la épica española.

4.3.4. Características formales

- Género: épico.
- Especie: cantar de gesta.
- Estructura: la obra –que consta de 3730 versos– está dividida en tres partes (la división fue realizada por Ramón Menéndez Pidal):
  1. El destierro del Cid (1084 versos)
  2. Las bodas de las hijas del Cid (1193 versos)
  3. La afrenta de Corpes (1453 versos)
- Predomina la narración en tercera persona (narrador omnisciente).
- El estilo es arcaico, pues la obra data del siglo XII, cuando el castellano se encontraba en evidente formación. Para una mejor ejemplificación de ello, cotejemos los primeros versos de la versión del texto primigenio (Per Abbat) con los de una versión moderna:

VERSIÓN PRIMIGENIA (PER ABBAT)	VERSIÓN MODERNA
De los sos ojos tan fuerte- mientre llorando, tornava la cabeça i estávalos catando. Vio puertas abiertas e uços sin cañados, alcándaras vázias sin pielles e sin mantos e sin falcones e sin adtores mudados. Sospiró mio Çid, ca mucho avié grandes cuidados	De los sus ojos tan fuerte- mente llorando, tornaba la cabeza y estábalos mirando. Vio puertas abiertas y puertas sin candados, perchas vacías sin pieles y sin mantos y sin halcones y sin azores mudados. Suspiró mio Cid, pues tenía grandes pesares.

- La métrica es irregular: predominan los versos de 13, 14 (alejandrinos) y 15 sílabas.
- Los versos se dividen en hemistiquios (dos partes). A la pausa fónica entre ambos hemistiquios se le denomina cesura:

De los sos ojos	tan fuertemientre llorando,
Tornava la cabeça	i estávalos catando.
Vio puertas abiertas	e uços sin cañados,
Alcándaras vázias	sin pielles e sin mantos
E sin falcones	e sin adtores mudados.
Sospiró mio Çid,	ca mucho avié grandes cuidados.
Hemistiquios	**Hemistiquios**

Cesura

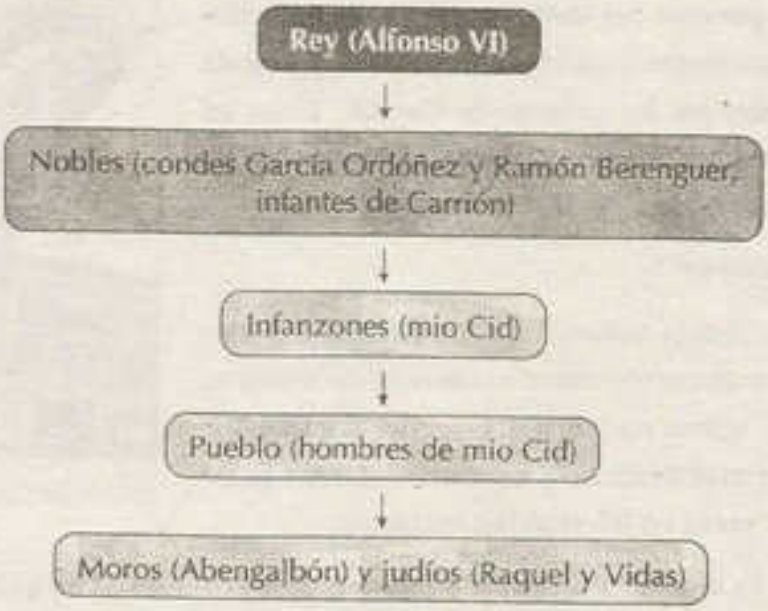
No se puede afirmar que hayan empleado estrofas, pero sí largas tiradas de versos monorrimos asonantados (una tirada de versos presenta una sola rima asonante). Un ejemplo:

Mio Çid Roy Díaz,	por Burgos entróve,
en sue conpaña	sessaenta pend**ones**;
exien lo ver	mugieres e var**ones**,
Burgeses e burgesas,	por las finiestras s**one**,
plorando de los ojos,	tanto avien el dol**ore**.
De las sus bocas	todos dizian una razó**ne**:
"Dios, qué buen vasallo,	si oviesse buen señ**ore**!"

[Lo resaltado es nuestro]

- Predomina la narración lineal (orden cronológico de los hechos).
- Sobresale por su tono realista (a diferencia de otros cantares de gesta, donde destacaban las escenas fantásticas).

- Caracterización de personajes arquetípicos (modelos de valentía, cobardía, fidelidad, astucia, avaricia, etc.). Además, la variedad de personajes permite que se establezca una estructura sociocultural de la época:



- Uso de epítetos complejos para resaltar las cualidades de los personajes o escenarios. Así:

  El Cid → el que en buena hora nació, el que en buena hora ciñó espada, el de hermosa barba

  Martín Antolínez → el burgalés de pro, el burgalés cumplido, etc.

- Empleo de *usos juglarescos*[7]: referencias al recitador y al auditorio, a través de pronombres, verbos y vocativos, con el objetivo de llamar la atención sobre lo narrado y que evidencia el carácter oral de la obra. Ejemplos:

Mas yo **vos diré**	d'aquel Félez Muñoz (v. 2764)
Es dia de plazo,	**sepades** que non ha más. (v. 414)
Dexarévos las posadas,	non las **quiero** contar (v. 1310)
Mala cueta es, **señores**,	aver mingua de pan (v. 1718)

- Uso de anticipaciones: por ejemplo, cuando el Cid es desterrado y presencia las cornejas como señal de mal agüero; además, el sueño en que el ángel Gabriel le dice que su destino será afortunado, como al final acontece.
- Escenas sangrientas (las batallas) y emotivas (el encuentro del Cid con su familia).
- Elementos irónicos (por ejemplo, el engaño a los judíos, la conquista de Alcocer, el destino de las espadas Colada y Tizona, etc.).

7 Cfr. ÁNGELES CARDONA DE, Gilbert y Joaquín Rafael, FONTANAIS: Ob. Cit. p. 19.

4.3.5. Temas

El tema principal es la recuperación del honor. En una época como la caballeresca el honor es fundamental para un noble y, en general, para toda persona del Medioevo. El Cid ve mancillado su honor en dos ocasiones: cuando es desterrado y cuando sus hijas son afrentadas por los infantes de Carrión. Todas las acciones que lleva adelante tienen por objetivo que el honor les sea restituido a él y a su familia. Al final lo consigue.

Estatua del Cid en la ciudad de Burgos.

Otros temas importantes son:

- **La fidelidad**. Encarnada tanto en el Cid, quien, a pesar de ser desterrado injustamente, sigue considerando como su rey a Alfonso VI, como en los hombres del Campeador, quienes lo siguieron al destierro y batallaron con él a pesar de verse muchas veces en inferioridad numérica.
- **La reconquista**. Es el contexto en que se desarrolla la obra. El Cid se enfrenta a los moros y obtiene grandes victorias, que van a ser preludio de las luchas de los cristianos por expulsarlos de la Península.
- **La ambición**. La cual se manifiesta en los infantes de Carrión, quienes se casan con las hijas del Cid para obtener la gran fortuna que había amasado con sus victorias.
- **La valentía**. De Rodrigo Díaz y sus hombres, quienes; a pesar de enfrentar muchas veces a ejércitos superiores a ellos en cantidad, no dejaron de obtener grandes victorias.
- **La cobardía**. Es la contraparte de lo anterior y se manifiesta en los infantes de Carrión.
- **El amor familiar**. El Cid no es solo un soldado que pelea por su rey, sino también un esposo y padre entrañable que vela por su mujer e hijas. En él se concentran cualidades que la épica hispana va a querer impregnar en la identidad del español.

4.3.6. Resumen

El destierro

El Cid fue a cobrar al rey moro de Zaragoza, Almutamiz, los tributos para Alfonso VI, rey de Castilla. En eso el rey moro de Granada, Almudafar, ataca al de Sevilla, apoyado por nobles castellanos, entre ellos el conde García Ordóñez. El Cid envía cartas a estos nobles para que desistan de este ataque, pero al ver que no le hacen caso, se prepara para la batalla. Vence al rey de Granada y a los castellanos, a quienes apresa en el castillo de Cabra y mesa las barbas. Por ese motivo, al regresar a Castilla, estos nobles lo calumnian acusándolo de quedarse con parte de los tributos. Alfonso VI cree ello y lo destierra.

El Cid parte al destierro con los pocos vasallos fieles que lo siguen. Entre ellos su primo Álvar Fáñez (Minaya), Muño Gustioz, Pedro Bermúdez (conocido como el Mudo por su poca elocuencia), entre otros. Llegan a Burgos, pero nadie les da posada ni alimentos por orden del rey. Acampan y, gracias a Antolínez, se proveen de víveres. Este último engaña a los judíos Raquel y Vidas, diciéndoles que el Cid posee tesoros que no puede llevar al destierro, así que desea dejárselos a ellos para que lo cuiden hasta su regreso a cambio de dinero. Los judíos, movidos por la avaricia, aceptan. El Cid llega al monasterio de Cardeña y allí deja a su esposa, doña Jimena, y a sus pequeñas hijas, Elvira y Sol, al cuidado del obispo Sancho. En Burgos, se le han unido cien hombres más y con todos ellos parte al destierro. En la última noche que duerme en Castilla se le aparece en sueños el ángel Gabriel, quien le predice un porvenir dichoso.

El Cid es desterrado de Castilla por calumnias de enemigos suyos.

En tierra de dominio moro, el Cid comienza a lograr grandes victorias: Castejón, Teruel, Alcocer. Envía a Alfonso VI treinta caballos como regalo. El rey no lo perdona, pero permite que los castellanos que quieran unirse al Cid lo hagan. Van doscientos hombres, que, junto a los que ya tenía el Campeador, suman ahora quinientos. Llegan hasta Barcelona y el conde Ramón Berenguer se enfrenta a él. El Cid lo vence y gana la espada Colada. Apresa al conde, quien quiere dejarse morir de hambre. Ruy Díaz de Vivar le promete la libertad si come; el conde accede. Al final, el Campeador cumple su palabra.

Bodas de las hijas del Cid

El tiempo pasa y continúan las victorias del Cid. Pero ahora la empresa es mayor: tomar la ciudad de Valencia. Después de varios intentos, la ciudad cae y el Cid se adueña de un gran botín y envía a Minaya para que entregue al rey un presente de cien caballos. El rey se encontraba en Carrión y hacia allá se dirige Minaya. Entrega el presente y Alfonso VI accede a que su esposa y sus hijas se dirijan a Valencia. Los infantes de Carrión y sobrinos del conde García Ordóñez: don Diego y don Fernando González, codician las riquezas del Cid y piden al rey para que interceda por ellos ante Ruy Díaz y así este les dé la mano de sus hijas. Minaya lleva a Jimena y sus hijas a Valencia; es acompañado por más hombres que quieren unirse al ejército del Cid; también por el obispo Jerónimo, a quien Ruy Díaz acoge como obispo de Valencia. También acompaña a la esposa e hijas del Cid el moro Abengalvón, amigo del Campeador. El encuentro entre el héroe y su familia es conmovedor. Pero no hay mucho tiempo para sentimientos: el rey de marruecos, Yúsuf, decide recuperar Valencia.

Yúsuf llega a Valencia con cincuenta mil soldados; el Cid apenas tiene menos de cuatro mil. Sin embargo, al final los cristianos vencen; el Cid, montado en su caballo Babieca, es el héroe de otra gran proeza. Se adueñan de un gran botín y el Campeador envía a su rey doscientos caballos. Entonces Alfonso VI decide encontrarse con él a orillas del río Tajo y allí se reconcilia con el Cid y le propone casar a sus hijas con los infantes de Carrión. El Cid se muestra receloso, pero al final accede. Es así que se celebran las bodas en Valencia durante quince días.

La afrenta de Corpes

Los infantes se quedan en Valencia y allí demuestran su cobardía. Por ejemplo, un día se escapa un león y causa gran alboroto, pero los infantes fueron los más asustados. Finalmente, el Cid lo toma del cogote y lo conduce a su jaula. Sus hombres se burlan de los infantes y estos quedan avergonzados y molestos. Mientras tanto, el rey Búcar de Marruecos llega con otros cincuenta mil soldados para recuperar Valencia. Llegado el día de la batalla, los yernos piden al Cid ir a la delantera del ejército; sin embargo, al estar frente a los moros sienten pavor. Fernando va a ser atacado por un moro y Pedro Bermúdez lo defiende, mata al enemigo y le dice a Fernando que se lleve el caballo y diga que él fue quien lo ganó. La batalla es durísima y sobresalen Minaya y el obispo Jerónimo. Al final, el Cid se encuentra con Búcar. Ambos luchan y el Campeador con un golpe de la Colada lo parte hasta la cintura. Obtiene su segunda gran espada: Tizona.

Los hombres del Cid se burlan de la cobardía de los infantes de Carrión y estos deciden tomar venganza. Piden a su suegro permiso para regresar a Carrión y este los llena de regalos, además de dar una de sus famosas espadas a cada uno. En el trayecto pasan por el robledal del Corpes, se rezagan un poco de la comitiva junto a sus esposas, y cuando nadie los ve las atan desnudas y las azotan hasta dejarlas bañadas en sangre. Creen que están muertas, así que enrumban a Carrión. Pero, para suerte de Elvira y Sol, Félez Muñoz, su primo, venía detrás por orden del Cid y las encuentra. Él las conduce a Valencia. El Cid envía a Muño Gustioz ante el rey para reclamar justicia. Este accede y convoca las cortes de Toledo. Allí el Cid no solo pide que se le restituya sus dos espadas y la dote, sino además reta a los infantes. Estos manifiestan que las hijas del Cid no eran esposas dignas para ellos, y es allí cuando Pedro Bermúdez y Martín Antolínez los retan a duelo. Luego entra Asur González, tío de los infantes, e insulta al Cid. Muño Gustioz se levanta y lo reta. El rey acepta los duelos y en eso aparecen mensajeros de los reyes de Navarra y Aragón, quienes piden la mano de las hijas del Cid –puesto que el matrimonio con los infantes se había disuelto– para sus príncipes y futuros reyes. El rey acepta esas bodas. Al otro día, se llevan adelante los duelos y salen victoriosos los hombres del Cid. Los infantes son declarados traidores y el Campeador y su familia se ven restituidos en su honor.

CANTAR DE MIO CID

(fragmento)

El obispo rompe la batalla – El Cid acomete e invade el campamento de los moros

El obispo don Jerónimo comenzó el ataque
e íbalos a herir por un extremo del campamento,
por su ventura y Dios que le protegía
a los primeros golpes dos moros mataba.
El astil ha quebrado y metió mano a la espada.
Esfuérzase el obispo. ¡Dios qué bien luchaba!
Dos mató con lanza y cinco con espada,
los moros que son muchos en derredor le cercaban,
dábanle grandes golpes, mas no le falseaban sus armas.

El que en buena hora nació, los ojos le clavaba,
embrazó el escudo e inclinó el asta.
aguijó a Babieca, el caballo que bien corre,
íbalos a herir de corazón y alma.
En las filas primeras el Campeador entraba,
abatió a siete y a cuatro mataba.
Plugo a Dios que esta fuera la victoria,
Mio Cid con los suyos les da alcance;
veríais partirse tantas cuerdas y arrancarse
las estacas y caerse los puntales con adornos tantos.
Los de Mio Cid, a los de Búcar, de las tiendas sacan.

Los cristianos persiguen al enemigo - El Cid alcanza y mata a Búcar - Gana la espada Tizona

Sácanlos de las tiendas y les dan alcance;
tanto brazo con loriga veríais caer cortado,
tantas cabezas con yelmos que por el campo caen,
caballos sin dueños salir por todas partes.
Siete millas completas duró la persecución.

Mio Cid al rey Búcar dio alcance.
"Vuelve acá, Búcar!, viniste de allende el mar.
Te has de ver con el Cid de la gran barba,
hemos de saludarnos y pactaremos amistad".
Repuso Búcar al Cid: "¡Confunda Dios tal amistad:
Espada tienes en mano y te veo aguijar;
se me figura que en mí la quieres emplear.
Mas si el caballo no tropieza o conmigo no cae,
no te acercarás a mí hasta dentro del mar".
Aquí repuso Mio Cid: "Esto no será verdad."
Buen caballo tiene Búcar y buenos saltos da,
mas Babieca, el de Mio Cid, alcanzándolo va.
Alcanzó el Cid a Búcar a tres brazas del mar,
levantó a Colada y un gran golpe le da,
los rubíes del yelmo le ha arrancado,
cortole el yelmo, y de arriba abajo
hasta la cintura le llegó la espada.
Mató a Búcar, el rey de allende del mar
Y ganó a Tizona que mil marcos de oro vale.
Venció la batalla maravillosa y grande,
Aquí se honró Mio Cid y cuantos con él estaban.[8]

8 *Poema de mio Cid*. pp. 329-331.

5. El mester de clerecía

5.1. Definición

Es la segunda etapa de la literatura medieval española, posterior al mester de juglaría, al cual se opone. Es una escuela poética en la cual se busca –y consigue– regularizar la métrica, a diferencia del arte juglaresco, donde se daba poca o nula importancia a la medición métrica de los versos. Estos intentos comenzaron entre 1230 y 1250, y se desarrollaron entre los siglos XIII y XIV.

El mester de clerecía lo conformaron clérigos y cortesanos, poetas cultos cuyos temas giraban en torno a la religión, la moral y el amor.

Es una literatura culta y enteramente escrita. Fue desarrollada por clérigos y, posteriormente, también por gente de las cortes. Su inicio se produce con la aparición del *Libro de Alexandre* (hacia 1225), de autor clérigo cuyo nombre se desconoce (algunos investigadores creen que sería Gonzalo de Berceo, pero solo es una hipótesis). Esta obra aborda un tema clásico: las hazañas del gran Alejandro Magno. Se plantea por primera vez el uso de la estrofa "cuaderna vía", la cual consiste en cuartetas monorrimas de versos alejandrinos. Este verso es de procedencia francesa, por lo que se evidencia la influencia de la tradición poética de este país en la Península.

Si bien hay notables diferencias entre uno y otro mester, hay ciertos *puntos de encuentro* entre ambos. Por ejemplo, el *Poema de mio Cid* debe haber sido elaborado por una persona culta en jurisprudencia y en tradición épica francesa, por lo que no corresponde en forma total a una tradición juglar. Además, hay obras de poetas del mester de clerecía –como el *Libro de Alexandre* o el *Libro de Apolonio*– que formaron parte del repertorio de la juglaresca. Por último, algunos poetas de clerecía –como Berceo o el Arcipreste de Hita– aprovecharon elementos de la juglaresca para sus obras.

5.2. Características

- La expresión "mester de clerecía" aparece por primera vez en la introducción del *Libro de Alexandre* para oponerse de manera clara al mester de juglaría:

> "Mester traygo fermoso, no es de joglaría;
> mester es sen pecado, ca es de clerecía:
> Fablar curso rimado por la cuaderna vía
> A sillauas cuntadas, ca es grant maestría."[9]

9 VV.AA. *Poesía medieval en España*. p. 163.

- Es de tendencia culta, ya que encontramos influencia de las tradiciones griega, romana y francesa en especial. Además, fue desarrollado por gente instruida o clerical.
- Es de registro escrito y por ello mantuvo la autoría de los poetas, a diferencia de la juglaría.
- Presenta carácter didáctico, pues respetó la propuesta del latino Horacio de "instruir deleitando". Una de las obras que inaugura este didactismo es *Razón de amor con los denuestos del agua y del vino*, poema de comienzos del siglo XIII de Lope de Moros, de quien no sabemos si es el copista o el autor.
- Buscó transmitir la cultura libresca de la época, que ya podríamos calificar de "universitaria"; igualmente, hubo la intención de adoctrinar moralmente.
- Como ya se mencionó, hubo una búsqueda por desarrollar la regularidad métrica, la cual se inició con la cuaderna vía.
- Los temas son diversos: religiosos, amorosos, eruditos, etc. Sin embargo, en todos ellos hay tanto una búsqueda por instruir como por deleitar.

Los representantes más importantes son Berceo, el rey Alfonso X y el Arcipreste de Hita.

5.3. REPRESENTANTES

5.3.1. Gonzalo de Berceo

Es considerado como el primer gran poeta de la literatura española. Nació en 1197. Fue un clérigo secular que trabajó como notario en los monasterios de San Millán de la Cogolla y Santo Domingo de Silos. Estudió los estudios generales en Palencia, antecedente de la universidad en la Península. En 1237 llegó a ser presbítero. En sus obras se emplea la cuaderna vía y, por ende, el verso alejandrino. Su propósito era vulgarizar obras piadosas en latín. Falleció en 1264.

Gonzalo de Berceo destacó en la poesía de tema religioso.

Sus obras se dividen en tres grandes grupos:

- Poemas sobre la Virgen María: *Duelo de la Virgen* y *Milagros de Nuestra Señora*.
- Hagiografías (vidas de santos): *Vida de San Millán*, *Vida de Santo Domingo de Silos*, *Poema de Santa Oria* y *Martirio de San Lorenzo*.
- Poemas de otros temas religiosos: *De los signos que aparecen antes del Juicio Final* y *Del sacrificio de la misa*.

5.3.2. Alfonso X, el Sabio

Nació en Toledo el año de 1221. Rey de Castilla y Aragón desde 1252 hasta 1284 (año de su muerte), fue uno de los que más impulsó la cultura, las artes y las ciencias en España. Dio gran relevancia a la escuela de traductores (fundada por su padre, Fernando III), donde se vertieron al castellano

infinidad de obras escritas en árabe y hebreo. Durante su reinado, el castellano fue adoptado como la lengua oficial, en detrimento del latín. Fue poeta y escritor de gran erudición, motivo por el cual fue conocido con el apelativo del Sabio.

Alfonso X, el Sabio, fue el rey de Castilla que oficializó el castellano.

Sus obras abarcan los temas más diversos:

- **Jurisprudencia**: *Fuero Real de Castilla* y *Siete Partidas*.
- **Astronomía**: *Tablas alfonsinas*.
- **Historia**: *Historia de España* y *Grande y General Historia* (acerca de la historia universal).
- **Lírica**: las *Cantigas de Santa María*, el *Lapidario* y el *Libro de los juegos*.

5.3.3. El Arcipreste de Hita

No se sabe con precisión la fecha de su nacimiento ni de su muerte. Se ha incluido algunos datos de su vida a partir de su única obra: el *Libro de buen amor*. Vivió en la primera mitad del siglo XIV y su nombre fue Juan Ruiz. Habría nacido en Alcalá de Henares. Llegó a ser arcipreste de Hita, en la diócesis de Toledo, y es casi seguro que haya estudiado en la escuela episcopal de esta ciudad. Se cree que su muerte fue en 1351, pues para ese momento ya no era arcipreste de Hita.

El *Libro de buen amor* es su única obra, la cual es considerada como la más importante del siglo XIV en España. El título fue propuesto por Ramón Menéndez Pidal, en 1898, a partir de menciones dentro de la misma obra. Por ejemplo, Marcelino Menéndez Pelayo –otro importante humanista español– subrayó los siguientes versos:

> "Tú, señor Dios mío, que el home crieste,
> Enforma et ayuda a mí el tu arcipreste,
> Que pueda facer un ***libro de buen amor*** aqueste,
> Que los cuerpos alegre, et a las almas preste."[10]
>
> (Lo resaltado es nuestro)

Esta obra de 1728 estrofas es de una riqueza cultural enorme, pues se aprovecha la tradición de las fábulas –en especial, Esopo–, la poesía alegórica y didáctica, el *Arte de amar* de Ovidio, la literatura goliardesca[11], entre otros. En el libro destacan los siguientes elementos:

10 VV.AA: *Poesía medieval en España*. p. 166.

11 Los goliardos fueron clérigos que llevaron una vida errante y que estuvieron muy cercanos a las universidades, en boga en ese momento. Se les tachó de libertinos y vagos. Ellos, de una vida marginal, respondieron a través de poemas anónimos el latín donde criticaban la Iglesia y exaltaban el vino, las mujeres y los placeres.

- Una autobiografía ficticia del autor –cuyo nombre en la obra es don Melón–, que constituye el hilo conductor del libro. En él se relatan sus amores con mujeres de distinto origen y condición social: una monja, una mora, una panadera, una mujer de alta posición, etc. Era ayudado por una alcahueta conocida como la *Trotaconventos*.
- Una colección de *enxiemplos* (apólogos, fábulas y cuentos), que sirven como enseñanza moral y cierre de los episodios.
- La disputa entre el autor y don Amor (un personaje alegórico), donde el primero acusa al Amor de ser responsable de los pecados capitales; en contrapartida, el Amor brinda consejos de cómo han de comportarse la mujer y el galán.

El *Libro de buen amor* combina la religión y la moral con elementos paródicos y satíricos.

- La narración de los amores de don Melón y doña Endrina.
- El relato alegórico de la batalla entre don Carnal y doña Cuaresma (en realidad, una parodia de los cantares de gesta).
- Un comentario al *Arte de amar* de Ovidio.
- Sátiras de tono y contenido goliardesco.
- Una serie de composiciones lírico-religiosas, casi siempre marianas.

Como se puede observar, este libro muestra una variedad de influencias. Combina la sátira y la crítica a aspectos licenciosos de su época, con la enseñanza y la fe a la Virgen María. Es un claro ejemplo del ambiente que se vivía en ese entonces, donde había una crisis de valores en la Iglesia y la sociedad en general (contemporáneo suyo fue Boccaccio, autor del *Decamerón*).

6▸ El infante don Juan Manuel y la narrativa didáctica

Como ya mencionamos, Alfonso X, el Sabio, no solo fue poeta, sino que además escribió prosa histórica. Su sobrino, el infante Juan Manuel (Toledo, 1282 - Córdoba, 1348), mantuvo el carácter didáctico de la narrativa española de ese entonces –la cual se estaba fundando–, pero le dio un mayor vuelo literario, por lo que podemos considerarlo como el fundador de la prosa de ficción.

Entre sus obras más importantes tenemos *Crónica abreviada* (anterior a 1325), *Libro de la caza* (entre 1325 y 1326), *Libro del caballero y del escudero* (entre 1326 y 1328), *Libro de los estados* (1330), *Tratado de la Asunción de la Virgen María* (posterior a 1335), *Libro de castigos y de consejos* (1337) y *Libro de las armas* (posterior a 1337). La obra más conocida es *El conde Lucanor*.

El conde Lucanor (de 1335 y cuyo título completo es *Libro de los exemplos del Conde Lucanor et de Patronio*) es la primera obra maestra de la narrativa española de ficción y antecedente importante del cuento moderno. Los personajes son el conde Lucanor y su sirviente Patronio. Esta obra está dividida en un prólogo y 51 "ejemplos", los cuales pueden ser entendidos como narraciones ficcionales. La estructura de cada uno de estos *ejemplos* es idéntica: inician con el planteamiento de algún problema –propuesto por el conde–, las más de las veces moral o más genéricamente de costumbres. Luego viene la respuesta de Patronio, que en realidad funge de su maestro y se organiza mediante la narración de una fábula, un apólogo o un cuento. La unidad se cierra con una moraleja que se expresa en dos versos. Encontramos en estas historias reminiscencias de otros textos, desde las fábulas hasta las parábolas y las narraciones didácticas medievales.

7› El Prerrenacimiento español

Durante el siglo XV, la cultura europea entra a un proceso de transformación y la mentalidad del hombre sufre profundos cambios. El pensamiento escolástico, propio del Medievo, va dando paso a un mayor cientificismo y a un redescubrimiento de la cultura grecolatina. Estamos en el desarrollo del humanismo, el cual tuvo como centro a Italia, pero que se difundió a otras latitudes, tales como Inglaterra, Alemania o Francia. En España, este proceso fue más lento, debido al mayor conservadurismo y a la religiosidad peninsulares. Los poetas de este periodo, tales como Juan de Mena, Íñigo López de Mendoza (el marqués de Santillana) y otros, comenzaron a adoptar ciertas formas de la lírica italiana, que daría sus mayores frutos, después, en la poesía de Garcilaso de la Vega.

El más importante poeta español del siglo XV es Jorge Manrique.

7.1. JORGE MANRIQUE

7.1.1. Vida

Nació en Palencia, probablemente en 1440. Perteneció a una familia noble y fue cercano a las cortes de los distintos reyes que conoció en su vida. Fue muy asiduo a la vida cortesana. Estudió humanidades, pero también se dedicó a la vida militar (ambas actividades eran de larga data dentro de su familia, pues tuvo como tío al poeta y dramaturgo Gómez Manrique, y en cuanto a lo militar, a su padre el maestre Rodrigo Manrique). Se casó en 1470 con la hermana de la segunda esposa de su padre (quien contrajo nupcias en tres ocasiones). Al morir este, entró en litigios con la tercera esposa por la herencia. Participó en muchas batallas al servicio de los reyes católicos hasta que murió en 1479 en una escaramuza frente a las murallas del noble Garci-Muñoz en Cuenca.

7.1.2. Características de su obra

Jorge Manrique no fue un poeta de obra profusa. Escribió poco, pero debe su fama a las coplas dedicadas a su padre. Por la lectura de estas, se podría creer que Manrique fue un hombre reflexivo, religioso; sin embargo, no fue así. En realidad, Manrique estuvo muy cercano a la vida cortesana y ello lo comprobamos en su obra. Escribió poemas amorosos y burlescos de carácter

cortesano. La manera como representa lo amoroso, sin embargo, es por lo general artificiosa y retórica, por lo que estos poemas no han trascendido. Incluso emplea de vez en cuando ciertos rasgos eróticos. Sus poemas burlescos son, en ocasiones, gruesos ataques contra sus opositores.

Jorge Manrique es el gran poeta del siglo XV en España y uno de los mejores del mundo.

Su poesía más reflexiva y doctrinal es de mayor calidad y vuelo poético. El estilo es breve, esencial y sencillo. Describe poco y emplea mucho el colorido. Su tono es severo y sentencioso. De grave dicción e imágenes sobrias, Manrique ha escrito una de las poesías más universales por la sencillez y –a la vez– profundidad de sus expresiones e ideas, hasta el punto de que muchas de ellas han quedado como sentencias famosas para la posteridad (él es el creador de la frase "Todo tiempo pasado fue mejor"). Se ha insinuado que esta etapa última de su poesía (escribió las *Coplas* tras la muerte de su padre el maestre Rodrigo, en 1476, y él mismo moriría tres años después) se vincula con la *Danza de la muerte*, una obra anónima de inicios del siglo XV y que representa una tradición popular de origen francés que se desarrolló a lo largo del Medioevo: la horrible danza en que la muerte conduce a todos hacia el destino inexorable. Y de esta danza nadie se salva: reyes, papas, emperadores, gente pobre, justos, pecadores; todos sin excepción están condenados a la muerte, la cual es terrible. Sin embargo, la propuesta de Manrique es diferente, pues en la *Danza de la muerte*, esta genera espanto en las personas, quienes no quieren abandonar los placeres terrenales. En cambio, en la visión de Manrique, la llegada a la muerte es calmada y tranquila, y se llega allí –la "vida verdadera" desde la concepción cristiana– para alcanzar la eternidad, así como la fama por las hazañas hechas en vida. Ambas perspectivas son opuestas. En todo caso, si hay un elemento vinculante, este sería que tanto en la *Danza* como en las *Coplas* se tiene cabal conciencia de la fugacidad de las cosas terrenales y de la muerte como destino inexorable.

Cabe mencionar que, si bien cronológicamente Manrique pertenece a una etapa de Prerrenacimiento, su obra no trasmite una ideología humanista, sino todo lo contrario: no hay ese idealismo ni sed de conocimientos propios de los poetas renacentistas, sino abrigo en la fe y amor a Dios. Las referencias grecolatinas que se evidencian en sus obras no tienen como objetivo una intención humanista. En general, su moral sobre la fugacidad de las cosas terrenas permite señalar que su obra, a puertas de la Edad Moderna, todavía es transmisora de una clara visión medieval de la vida, tanto terrena como ultraterrena.

7.1.3. Obras

Dada su corta existencia, dejó algunas obras líricas:

- *A la fortuna*
- *Castillos de amor*
- *Escala de amor*
- *Canciones*
- *Esparzas*
- *Obras burlescas*

7.1.4. *Coplas a la muerte de su padre*

Características formales

- Género: lírico
- Especie: elegía (se lamenta la pérdida de un ser amado, en este caso, el padre).
- Estructura: el libro está compuesto por 40 coplas manriqueñas. Temáticamente, se puede dividir en dos partes:
  - Reflexión sobre lo pasajero de la vida (coplas I-XXIV)
  - Exaltación del padre muerto (coplas XXV-XL)
- Estilo: el lenguaje es culto pero sencillo; el tono es marcadamente reflexivo y con inclusión de interrogaciones y sentencias.
- La estrofa empleada es la copla manriqueña: presenta dos sextetos de pie quebrado. Para evidenciar mejor ello, analicemos una estrofa. La copla está dividida en dos sextetos, los cuales son octosílabos en los versos 1, 2, 4 y 5, y tetrasílabos en los versos 3 y 6. Por ello la llamamos la estrofa de "pie quebrado", pues después de una secuencia se emplea un verso de la mitad de sílabas métricas que los anteriores.
- Rima: consonante y de secuencia abcabc
  (a) Nuestras vidas son los **ríos**
  (b) que van a dar en la **mar**,
  (c) que es el **morir**;
  (a) allí van los señor**ios**
  (b) derechos a se acaba**r**
  (c) y consumi**r**

  [lo resaltado es nuestro]
- Referencias a personajes del pasado latino: en especial para comparar las grandes cualidades que tuvo Rodrigo Manrique, padre del poeta, con estos personajes legendarios.
- Uso de figuras, entre las que destacan las siguientes:
  - La anáfora ("cómo se pasa la vida, / cómo se viene la muerte")
  - La metáfora ("Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir", donde entendemos en sentido figurado el río como el transcurso de la vida que finalmente desembocará en la mar, que es la muerte)
  - La enumeración ("Partimos cuando nacemos, / andamos mientras vivimos, / y llegamos / al tiempo que fenecemos; / así que cuando morimos / descansamos")
  - El hipérbaton ("¿Qué se hizo aquel trovar, / las músicas acordadas / que tañían?")
  - Exclamaciones e interrogaciones ("¿Qué se hizo el rey don Juan? / Los Infantes de Aragón / ¿qué se hicieron?") ("¡Por cuántas vías y modos / se pierde su gran alteza / en esta vida!")

Temas

Podemos destacar en este poemario como temas principales la reflexión en torno a la fugacidad de la vida y la exaltación del padre muerto.

Una honda preocupación metafísica y religiosa que embarga al poeta es cómo todo en la vida es pasajero, fugaz, y cómo llega con presteza la muerte:

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte

La Danza de la muerte (cuya tradición se puso de moda entre los siglos XIV y XV) mostraba la llegada de la muerte y la inutilidad de lo terrenal.

Por ello, el hombre es necio al querer aferrarse a las cosas terrenales y los placeres sensoriales, a todo lo mundano, pues estos rápidamente pasan y, si antes nos produjeron alegría, ahora solo nos causan dolor:

Cuán presto se va el placer,
cómo, después de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parecer,
cualquiera tiempo pasado
fue mejor.

La única verdad inesquivable es la muerte. En la vida, hay diferencias entre pobres y ricos, pero la muerte no discrimina: cuando llegamos allí, todos somos iguales. Por eso, la vida en realidad no es un fin sino un medio. Su única realidad es que nos conduce a la muerte:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir

En la segunda parte, se realiza un homenaje a Rodrigo Manrique, el padre muerto. Se desarrolla el tópico latino del *Ubi sunt*?, que es una pregunta retórica y que se traduce por "¿dónde estará?". A continuación, se resaltan sus cualidades al comparársele con grandes personajes latinos:

En ventura Octaviano;
Julio César en vencer
y batallar;
en la virtud, Africano;
Aníbal en el saber
y trabajar;
en la bondad, un Trajano;
Tito en liberalidad
con alegría;
en su brazo, Aureliano;
Marco Atilio en la verdad
que prometía.

La Muerte le dice al maestre que deje de lado la búsqueda de fama, la cual fue algo destacado en el contexto del Medioevo, y se avenga a la eterna vida que es la muerte. Incluso reflexiona sobre la religión cristiana y cómo los hombres pueden alcanzar esta "vida verdadera" en el cielo llevando adelante ciertos actos en la tierra:

El vivir que es perdurable
no se gana con estados
mundanales,
ni con vida delectable
donde moran los pecados
infernales;
mas los buenos religiosos
gánanlo con oraciones
y con lloros;
los caballeros famosos,
con trabajos y aflicciones
contra moros.

En este fragmento, se observa la ideología medieval de cómo alcanzar el Paraíso a través de la vida contemplativa y de la Guerra Santa. El maestre responde que está de acuerdo con todo lo que la Muerte ha sentenciado y se deja conducir hacia la "verdadera vida" de ultratumba. La obra termina en una oración y en la sentencia de que se guardará memoria de tan ilustre personaje.

COPLAS A LA MUERTE DE SU PADRE[12]

1

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando
cuán presto se va el placer,
cómo, después de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parecer,
cualquiera tiempo pasado fue mejor.

3

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos derechos a se acabar y consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos y más chicos,
y llegados, son iguales los que viven por sus manos y los ricos.

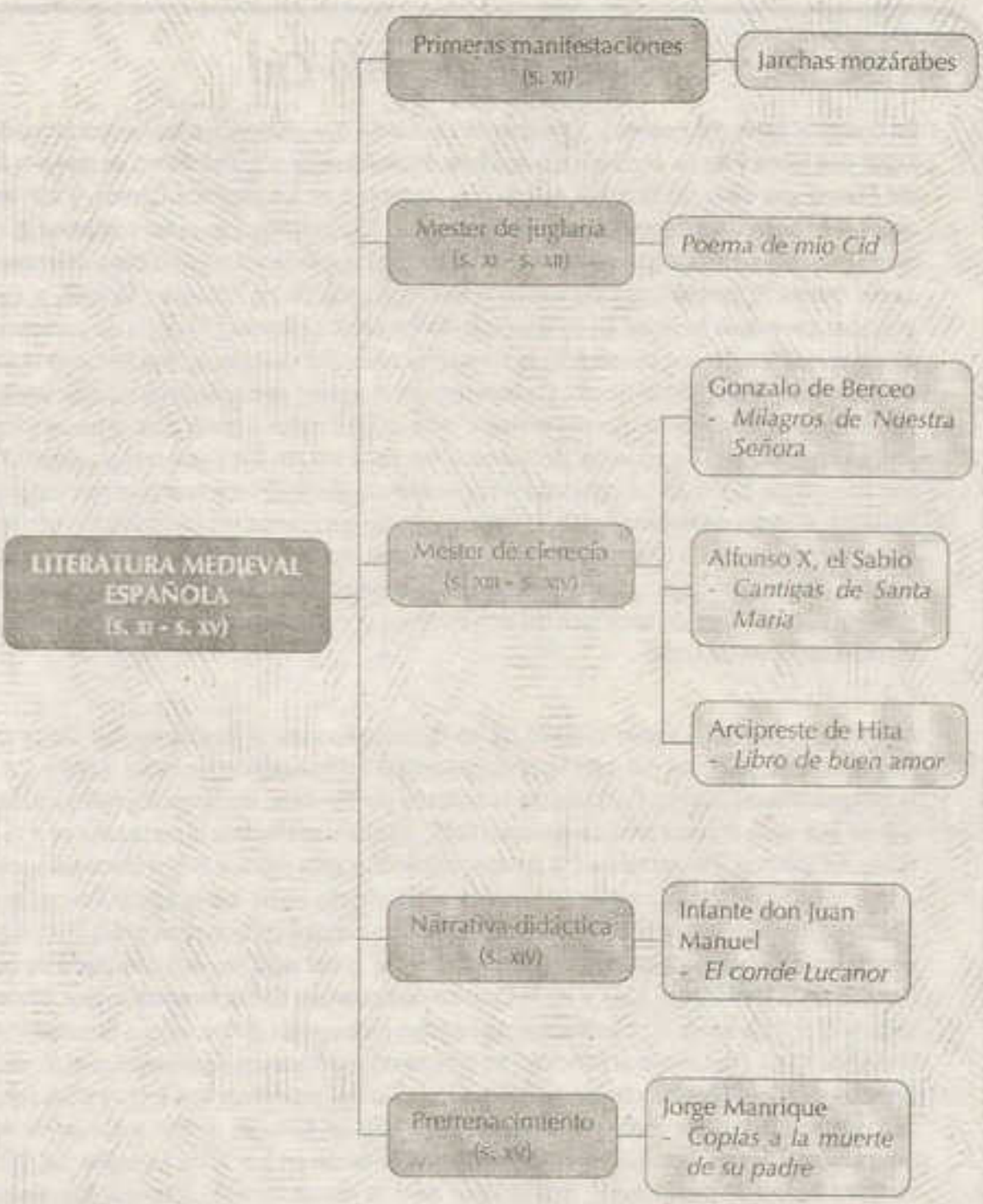
5

Este mundo es el camino para el otro,
que es morada sin pensar;
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada sin errar.
Partimos cuando nacemos,
andamos mientras vivimos,
y llegamos
al tiempo que fenecemos;
así que cuando morimos
descansamos.

28

Antonio Pío en clemencia,
Marco Aurelio en igualdad
del semblante;
Adriano en elocuencia;
Teodosio en humanidad
y buen talante;
Aurelio Alejandro fue
en disciplina y rigor
de la guerra;
un Constantino en la fe,
Camilo en el gran amor
de la guerra.

12 MANRIQUE, Jorge. *Obra completa*. Buenos Aires: Espasa Calpe, S.A., 1966. pp. 115-135.


LITERATURA MEDIEVAL ESPAÑOLA (S. XI - S. XV)
Primeras manifestaciones (S. XI)
Jarchas mozárabes
Mester de juglaría (S. XI - S. XII)
Poema de mío Cid
Mester de clerecía (S. XIII - S. XIV)
Gonzalo de Berceo
- Milagros de Nuestra Señora
Alfonso X, el Sabio
- Cantigas de Santa María
Arcipreste de Hita
- Libro de buen amor
Narrativa didáctica (S. XIV)
Infante don Juan Manuel
- El conde Lucanor
Prerrenacimiento (S. XV)
Jorge Manrique
- Coplas a la muerte de su padre

Lectura

Poema de mio Cid

En cuanto al estilo del *Poema* (...), tengamos en cuenta que responde a las necesidades de un juglar que recita y de un auditorio a quien éste debe interesar (...). Asimismo, se dan a lo largo del *Poema* una serie de fórmulas épicas que se repiten en los distintos Cantos, y aun varias veces si es necesario, dentro de un mismo episodio. Ello permitía a su autor completar el ritmo de las distintas series de que hemos hablado, cuando le quedaba un verso corto con respecto de los demás. Y, también, gracias a la reiterada insistencia de los epítetos y tópicos, el oyente grababa con mayor facilidad en su imaginación los rasgos característicos de un personaje, el efecto dramático de una despedida, la imprevista situación desfavorable al héroe, o el fragor del combate y la alegría del triunfo. De esta manera el oyente se hacía cargo de que, por ejemplo, al sonar el canto de "la corneja siniestra" se avecinan malas nuevas para el héroe y los suyos. La creencia en "los agüeros" del hombre medieval era tan firme que con pocas palabras, con una simple forma épica, quedaba en posesión de un desenlace fatal que hoy sorprende, sin duda, al lector de nuestros días. El estilo dinámico del *Poema*, en comparación con el melódico y reposado de la *Chanson de Roland*, ha hecho que los críticos relacionen la técnica del primero (yuxtaposición de escena, planos...) con el dinamismo de la cámara cinematográfica, dejando para la *Chanson* la técnica del arte escénico y, más concretamente, de las esmeradas representaciones de ballet.

(...)

Arreglado y refundido, según el gusto de las distintas épocas, el *Poema de mio Cid* propaga las hazañas de su héroe, sin interrupción, desde que fue concebido, en fecha incierta (...), por la imaginación del pueblo. Después del texto fijado por Per Abat, las refundiciones se suceden. Vemos que en la *Primera crónica general* (1289) aparece modificada la parte relativa a la conquista de Valencia. Alejándose de la austeridad heroica, esta crónica engrandece los sucesos, alarga la trama de varios pasajes y complica el argumento de tal forma que el *Poema*, en sus adiciones, responde más al espíritu de una novela de caballerías que al de gesta. Y es que las gentes del siglo XIII y la generación que va a suceder, la del siglo XIV, han cambiado de gusto. Por eso en la *Crónica de 1344* y en la *Crónica particular del Cid* notaremos mayor diferencia todavía si comparamos la prosificación que ambas incluyen en el *Poema* con la redacción del *Cantar* de 1140. Ha variado el principio, se han introducido nuevos personajes, y el alma de la primitiva gesta se ha ido adaptando a las exigencias del momento. Los juglares del siglo XIV han olvidado, pues, por completo el *Poema* de 1140 y, en su lugar, recitan el *Cantar de Rodrigo* o *Mocedades de Rodrigo*, que nos presentan al héroe en sus años juveniles. La *Crónica de 1344* incluye la prosificación más antigua de esta nueva versión, aceptada con éxito por las gentes de los siglos XIV y XV. La redacción en verso data del siglo XV y está incluida en la *Crónica de las cosas de España desde la muerte del rey don Pelayo hasta don Fernando de Magno y, más particularmente, de las aventuras del Cid*. Ha variado incluso la psicología del héroe, que se ha convertido en un personaje novelesco cuyas virtudes son muy distintas de las que adornaban al Cid del *Poema*. Nos encontramos en un momento de decadencia de la épica

castellana. Pero el *Cantar de Rodrigo*, con su emocionante principio –duelo entre el Cid y el conde Gómez de Gormaz, padre de Jimena, al que mata en desafío–, será la fuente de inspiración de toda la literatura cidiana posterior. De este *Cantar de Rodrigo* arrancan los romances del siglo XV, y cuando el teatro incorpora a la escena al héroe del *Poema*, no busca su inspiración en el *Cantar*, ya echado en olvido, sino en episodios fragmentarios de esta obra de decadencia. Desde Juan de la Cueva a Martzenbusch pasando por Guillén de Castro y Lope de Vega, vemos desfilar en las tablas argumentos y personajes arrancados del *Cantar de Rodrigo*. Y cuando la literatura extranjera siente interés por nuestra gesta, Corneille, Herder, Víctor Hugo, Heredia, Leconte de Lisle y Massanet, vuelven a estudiar las posibilidades que les brinda la gesta del siglo XV, no la primitiva versión legada por Per Abat.

En 1779, Tomás Antonio Sánchez dio a conocer el *Poema* olvidado. Pero la crítica tardó aún en hacer justicia al *Cantar*. Y es que el siglo XVIII no estaba preparado para juzgar el arte nacido en una edad prácticamente ignorada por el gusto neoclásico. Fue preciso llegar al romanticismo para que el *Poema de mio Cid* fuera valorado. En 1808, el poeta inglés Southey dice, del Cantar, que es "el más hermoso poema escrito en lengua española...", y añade, en 1813: "bien puede decirse que, de todos los poemas que se han compuesto después de la *Ilíada*, el del *Cid* es el más homérico en su espíritu...". Ticknor recoge la misma apreciación en su *History of Spanish literature*, de 1849, y la crítica alemana habla por boca de Federico Schlegel, en 1811, con elogio semejante. Pero hay que llegar a Fernando Wolf para oír juicios que nada tienen que envidiar a los emitidos por la crítica contemporánea. Antes de 1850, Wolf califica el *Cantar* de "exposición desnuda del arte", y dice de él, que es la "reproducción inconsciente de la realidad, por eso mismo más veraz, más sorprendente".

(...) Después de su juicio y estudio concienzudo del *Cantar*, los escritores se sienten atraídos por esta joya del arte medieval, manifestación primitiva del espíritu del pueblo, y olvidando cuanto se había escrito inspirado en el *Cantar de Rodrigo*, recrean momentos y personajes sacados directamente de la versión más antigua que poseemos del *Cantar de mio Cid*. Así, los autores del modernismo se deleitaron recreando pasajes del *Poema* y, caso curioso, se sintieron más atraídos por los familiares del Cid y por las gentes de su séquito que por el héroe mismo. Tal es el caso de Eduardo Marquina y de su obra *Las hijas del Cid*. Y el de Manuel Machado, recreando el episodio de la niña de nueve años, en su inolvidable poema...

"Por la terrible estepa castellana / Al destierro, con doce de los suyos, / Polvo, sudor y hierro, / El Cid cabalga."

O la semblanza que de Alvar Fáñez trata este mismo autor con recuerdos de la vida del *Poema*... Y la que César Vallejo crea en los personajes que rodean al Cid, en prosa modernista, en su obra *La fazaña del Cid*..., por no citar más.

Terminemos destacando una vez más la meritoria labor de don Ramón Menéndez Pidal, cuyos estudios han contribuido, como dijimos, a descifrar con método científico cuantos problemas planteaba la gesta que estudiamos y a aclarar el estudio de la épica española en relación con toda la épica románica.

Angeles Cardona de Gilbert y Joaquín Rafael Fontanals

Preguntas resueltas

Pregunta 1

El *Poema de mio Cid* pertenece al género

A) dramático.
B) épico.
C) histórico.
D) lírico.
E) N. A.

Resolución

El *Poema de mio Cid* es un cantar de gesta medieval en la que sus cantores, los juglares, exaltaban las virtudes de los grandes héroes cristianos, en este caso particular, Rodrigo Díaz de Vivar, el Mio Cid Campeador. Por ese motivo, este cantar pertenece al género épico.

Clave B

Pregunta 2

La convención medieval de moro fue rota en el *Mio Cid* con el personaje llamado

A) Búcar.
B) Abengalvón.
C) Ramón Berenguer.
D) Vidas.
E) Yúsuf.

Resolución

Durante el Medioevo, los moros fueron representados en los cantares de gesta como lo opuesto al perfil del cristiano: eran viles, traidores e inferiores. Ello se manifiesta de manera paradigmática en el *Cantar de Roldán*. En cambio, en el *Mio Cid*, el cual está enmarcado en un contexto donde la interacción entre las culturas cristiana y árabe es mayor, se tiene un mejor concepto de esta segunda y, si bien el héroe se opone a reyes árabes –como Yúsuf y Búcar–, quien rompe esta visión estereotipada es Abengalvón, un amigo del Cid que además evidencia la convivencia entre ambas culturas.

Clave B

Pregunta 3

Según el medievalista ....., el autor del *Poema de Mio Cid* pudo haber sido .....

A) Ramón Menéndez Pidal - un trovador de San Esteban de Gormaz.
B) Alfonso Reyes - Gonzalo de Berceo.
C) Colin Smith - Per Abatt.
D) Leo Spitzer - Alfonso X, el Sabio.
E) Marcelino Menéndez Pelayo - el infante don Juan Manuel.

Resolución

La teoría que tradicionalmente se ha aceptado es la de Ramón Menéndez Pidal, el mayor investigador de este cantar. Sin embargo, en los últimos tiempos, investigaciones de otras latitudes discrepan de Pidal. Una de ellas es la del inglés Colin Smith, quien, a partir de un análisis textual, señala que el autor del *Mio Cid* debe ser un hombre culto, que maneja el referente escrito y versado en jurisprudencia y tradición juglaresca. Por ello, si bien no afirma que sea Per Abbat, sí lo sugiere a partir de la fecha en que data su manuscrito (1207).

Clave C

Pregunta 4

¿Qué personaje del *Mio Cid* es considerado antecedente del pícaro español?

A) Fernán González
B) Pedro Bermúdez, el Mudo
C) Ramón Berenguer
D) Muño Gustioz
E) Martín Antolínez

Resolución

El personaje de este cantar considerado precursor del pícaro o antihéroe es Martín Antolínez, pues, aparte de su valentía en el campo de batalla, también destaca por su carácter alegre e inclinación a las chanzas. Eso se demuestra cuando engaña a los judíos Raquel y Vidas con el cuento de las arcas del Cid llenas de oro, pero que solo contenían arena.

Clave E

Pregunta 5

En el tercer cantar del *Poema de mio Cid*, los infantes de Carrión se caracterizan por su

A) cobardía.
B) astucia.
C) ambición.
D) vanidad.
E) inconstancia.

Resolución

Si bien los infantes de Carrión –Fernando y Diego González– presentan varias características negativas, tales como el orgullo, la ambición y la cobardía, esta última destaca por sobre las demás en el tercer cantar, tanto en el campo de batalla como en su venganza a través de sus esposas, las hijas del Cid. Por ello es que al final son derrotados por los hombres del Cid.

Clave A

Pregunta 6

En el obispo Jerónimo, se representa

A) la piedad.
B) la pobreza.
C) la caridad.
D) el odio a los infieles.
E) la ambición de fortuna.

Resolución

El obispo Jerónimo llega a Valencia y es designado para tal cargo en esta ciudad por el Cid. Ahora, si bien en él se aprecian virtudes propias del buen cristiano, también muestra un profundo odio contra los infieles moros, lo cual se manifiesta en cómo los asesinaba sin piedad en el campo de batalla. Esto no era raro en una época donde generalmente el carácter sanguinario de soldados y religiosos era decorado bajo la nominación de guerra santa.

Clave D

Pregunta 7

Un antecedente del cuento en España es la obra

A) *El conde Lucanor.*
B) *La Celestina.*
C) *Libro de buen amor.*
D) *Tablas alfonsinas.*
E) *Crónica de veinte reyes.*

Resolución

La obra que marca el inicio del cuento culto de ficción en la España medieval es *El conde Lucanor* del infante Juan Manuel, pues no desarrolla una narrativa histórica –como en su antecedente, su tío Alfonso X, el Sabio–, sino ficcional o literaria. Su función es algo similar a la que cumplieron Boccaccio en Italia y Chaucer en Inglaterra.

Clave A

Pregunta 8

Señale el enunciado correcto en relación con las *Coplas a la muerte de su padre*

A) Es una imitación de la *Danza de la muerte* de origen francés.
B) Desarrolla tópicos latinos como el *Ubi sunt?* y el *locus amoenus*.
C) Hay una comparación entre su padre y los mártires de la cristiandad.
D) El tópico de la "fugacidad de la vida" tiene referentes clásicos, pero Manrique lo adapta a la ideología cristiana.
E) Se observa la influencia del *Libro de buen amor* en el manejo de la sátira.

Resolución

La *Danza de la muerte* y las *Coplas* de Manrique tienen una relación en cuanto tratan la temática del paso de la vida al más allá, lo hacen de manera muy distinta: casi terrorífica la primera, mientras que reflexiva y aleccionadora la segunda. Por ello, no podemos hablar de una imitación. Ahora, en las *Coplas* se emplea el *Ubi sunt?*, mas no el *locus amoenus*. Tampoco es cierto que la figura del padre sea comparada con mártires de la cristiandad sino con personajes del mundo latino, así como tampoco hay un tono satírico que haya sido tomado del *Libro de buen amor*. En consecuencia, lo correcto es que Manrique, en sus *Coplas*, actualiza el antiguo tópico de la "fugacidad de la vida" pero desde una perspectiva cristiana.

Clave D

Pregunta 9

Según la concepción poética que se aprecia en las *Coplas* de Manrique, al llegar la muerte

A) los hombres son olvidados siempre.
B) el sufrimiento es mayor pues no se quiere dejar los placeres terrenales.
C) perdurarán en la memoria los que realizaron acciones nobles en vida.
D) todos los hombres, justos y pecadores, tendrán el mismo destino: el dolor.
E) se borrarán todos los sentimientos, incluidos el amor y la admiración.

Resolución

La ideología que subyace en las *Coplas* de Manrique es la siguiente: todas las cosas terrenales son aparentes y efímeras, y lo único cierto es que todos, ricos y hombres, tendremos como destino inexorable la muerte –la cual no discrimina–, también es cierto que los grandes hombres, tras su muerte, serán recordados y su fama se acrecentará a partir de las acciones loables y heroicas que realizaron en vida.

Clave C

Pregunta 10

Por la manera como se aborda el tema del amor paterno, las *Coplas* son

A) elegías heroicas.
B) odas renacentistas.
C) canciones didácticas.
D) elegías lastimeras.
E) reflexiones teológicas.

Resolución

Las *Coplas* son, ante todo, heroicas y no lastimeras, pues, más que sufrir por la muerte del padre, el poeta exalta sus grandes actos, y lo compara con personajes de la antigüedad. En ese sentido, hay cierta cercanía con la oda, por la exaltación de sus hazañas.

Clave A

Preguntas propuestas

1. Seleccione el enunciado compatible al Medioevo español.

   A) Se contextualiza en las luchas por la reconquista
   B) Se tiene preferencia por la poesía provenzal.
   C) Las glosas son las primeras manifestaciones literarias.
   D) Destacan los poemas épicos.
   E) Hay un culto a la razón y a la naturaleza.

2. ¿Quiénes eran los juglares en el mundo medieval?

   A) Cantores cultos que estaban al servicio de un rey en una corte.
   B) Creadores religiosos que recitaban salmos en conventos.
   C) Cantores populares que difundían anónimos cantares de gesta.
   D) Vagabundos que escribían antiguos cantares de gesta.
   E) Actores populares que cantaban baladas fantásticas.

3. El hecho que dio carácter bélico a muchas de las expresiones del Medioevo español fue la lucha contra

   A) los galos.
   B) los moros.
   C) los aragoneses.
   D) los francos.
   E) los catalanes.

4. Señale la opción incompatible al mester de clerecía.

   A) Uso preferencial de la cuaderna vía.
   B) Uno de sus representantes es Gonzalo de Berceo.
   C) Trata sobre temas religiosos.
   D) Posee un fin didáctico y moralizador.
   E) Uso recurrente de los hemistiquios.

5. ¿Cuál de las siguientes proposiciones sobre el *Cantar de mio Cid* se relaciona con el predominio del teocentrismo?

   A) El respeto a los edictos reales
   B) El sueño con el ángel
   C) La lucha contra los moros
   D) El apego hacia la familia
   E) El matrimonio concertado

6. ¿Qué valores se destaca en la figura de don Rodrigo Díaz de Vivar?

   A) la misericordia, el perdón y el sacrificio
   B) el amor a la familia, el honor y la fidelidad
   C) la razón, la sabiduría y la ciencia
   D) el libre albedrío, la astucia y la inteligencia
   E) la avaricia, la venganza y la ira

7. Sobre el *Cantar de mio Cid*, señale la relación correcta entre cantar y hecho acaecido.

   I. El destierro
   II. Las bodas
   III. La afrenta

   a. Torna de Valencia
   b. Sueño con el ángel
   c. Cortes de Toledo

   A) Ic, IIb, IIIa
   B) Ic, IIa, IIIb
   C) Ia, IIb, IIIc
   D) Ia, IIc, IIIb
   E) Ib, IIa, IIIc

8. *La tragicomedia de Calixto y Melibea* es el otro título del drama ..... del autor español .....

A) *La Celestina* - Fernando de Rojas.
B) *Fuenteovejuna* - Lope de Vega.
C) *El auto de los Reyes Magos* - Anónimo.
D) *Églogas* - Garcilaso de la Vega.
E) *La vida es sueño* - Calderón de la Barca.

9. Relacione obra y autor.

I. *Libro de buen amor*
II. *Serranillas*
III. *El conde Lucanor*

a. Marqués de Santillana
b. Don Juan Manuel
c. Arcipreste de Hita

A) Ia, IIb, IIIc
B) Ic, IIa, IIIb
C) Ic, IIb, IIIa
D) Ib, IIa, IIIc
E) Ib, IIc, IIIa

10. Indique la obra más significativa del mester de clerecía compuesta por Gonzalo de Berceo.

A) *Milagros de Nuestra Señora*
B) *Los siete infantes de Lara*
C) *Cantar de mio Cid*
D) *El auto de los Reyes Magos*
E) *Las jarchas mozárabes*

11. No guarda correspondencia con el aspecto formal de *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique.

A) Posee cuarenta coplas de pie quebrado.
B) Cada estrofa presenta ocho versos octosílabos y cuatro tetrasílabos.
C) La rima es asonante.
D) La lengua utilizada en su composición es el castellano.
E) Emplea preferentemente versos de arte menor.

12. En *Coplas a la muerte de su padre*, el recurso retórico que se emplea es el

A) *carpe diem.*
B) *locus amoenus.*
C) *beatus ille.*
D) *Ubi sunt?*
E) *sic transit.*

twitter.com/calapenshko

Capítulo

XIII

Edad de Oro española

CALA
PINSK

CAPÍTULO XIII

EDAD DE ORO ESPAÑOLA

Objetivos

- Conocer los aportes de la Edad de Oro española en su condición de periodo de auge en el proceso literario hispano.
- Analizar las dos etapas –Renacimiento y Barroco– que corresponden a este periodo, así como las tendencias, autores y obras de ambas etapas.
- Señalar el proceso de desarrollo de los principales géneros que se trabajaron en este periodo: lírica, narrativa y teatro.
- Identificar las características de los principales autores de este periodo –Garcilaso, Lope, Cervantes, Calderón, etc.– en su calidad de paradigmas de la literatura europea durante los siglos XVI y XVII.

Introducción

La Edad de Oro de la literatura española, comprendida entre inicios del siglo XVI y fines del XVII, se desarrolla en un periodo en que el Imperio hispano se convirtió en el más grande del planeta, tanto a nivel territorial (sobre todo por sus colonias en el Nuevo Mundo), así como en lo económico, político y militar. La constante pugna con otros imperios, como el inglés y el francés, y el inicio de una inminente decadencia a lo largo del siglo XVII, fueron el marco de fondo para una literatura que se convirtió en la más importante del Viejo Continente en ese periodo.

Marcados por la ideología y estética renacentista, la cual se extremó en el periodo barroco de Contrarreforma, autores como Góngora, Cervantes y Lope –por solo mencionar algunos casos– revolucionaron la tradición lírica, novelesca y dramática, respectivamente. Sus obras han trascendido en el tiempo y se han convertido en paradigmas de la literatura universal, además de ser singular producción literaria en un periodo donde el espíritu feudal español, al llegar a su apogeo, también derivó en una decadencia que transformaría la estructura socioeconómica en Occidente, con el triunfo de las estructuras mercantilistas y la ascensión del capitalismo a nivel continental.

1▸ CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

1.1. EL APOGEO

A fines del siglo XV, España empezó a erigirse como el imperio más poderoso de Europa. Una fecha clave –en lo político y lo cultural– es 1492, puesto que en ese año se producen grandes acontecimientos que repercuten profundamente en la hegemonía hispana a lo largo del siglo XVI:

a. Unificación de la península a través de la unión entre Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, conocidos como los reyes católicos.
b. Expulsión de los moros y fin de la Reconquista, la cual había empezado cuatro siglos atrás.
c. Descubrimiento de América por Cristóbal Colón, financiado por los reyes católicos.
d. Publicación de la primera gramática del español: el *Arte de lengua castellana* de Elio Antonio de Nebrija (publicada de una lengua romance en Europa).

A fines del siglo XV, los cristianos logran expulsar a los moros de la península ibérica después de ocho siglos de convivencia.

Estos son algunos de los hechos más relevantes que permitieron la hegemonía continental de España, la cual se acentúa con los siguientes reyes, quienes además ocuparon el trono de emperador del Sacro Imperio Romano Germánico: estamos hablando de Carlos V (Carlos I en España) y Felipe II: el reinado del primero se desarrolló entre 1516 y 1556; el del segundo, entre 1556 y 1598. En este siglo, España se convirtió en la primera potencia militar y comercial de Europa, lo cual se refuerza con sus colonias en América y por los metales preciosos que obtuvo del Nuevo Mundo. Concuerda con este periodo de apogeo económico-político-militar el florecimiento de un conjunto de escritores, quienes se nutrieron del humanismo renacentista –en especial italiano–, que combinaron con el espíritu religioso y con las particularidades de la idiosincrasia peninsular. A este periodo se le conoce como la Edad de Oro española.

1.2. LA CRISIS

A fines del siglo XVI, en las postrimerías del reinado de Felipe II, el Imperio español entra en un proceso de decadencia debido a la pugna con las otras potencias europeas –en especial Inglaterra– por la hegemonía económica y militar. El dominio del comercio marítimo es clave para las aspiraciones de poder por parte de las potencias, lo cual deviene en enfrentamientos bélicos, como por ejemplo la destrucción de la Armada Invencible española a manos de la flota inglesa en 1588. El oro y la plata provenientes de las colonias americanas se emplean para financiar estas guerras, por lo que se vive una profunda crisis entre la población española. Esta se acentúa en el siglo XVII

durante los reinados de Felipe III, Felipe IV y Carlos II, respectivamente. En este periodo, se desarrolla el Barroco, estilo que deviene en una exageración de las formas artísticas, pero que a su vez permite una renovación y superación del arte clásico renacentista. Aparecen los mayores escritores de la historia de España durante el paso del siglo XVI al XVII, y a lo largo de este último: Cervantes, Lope, Tirso de Molina, Góngora, Quevedo y Calderón de la Barca entre los más representativos.

1.3. LA CONTRARREFORMA

Durante el reinado de Felipe II, a partir de los alcances obtenidos durante el Concilio de Trento, se impone la Contrarreforma, como respuesta a la Reforma protestante llevada adelante en Alemania y los Países Bajos, a partir de las propuestas de Martín Lutero. España vuelve a poner en funcionamiento la Inquisición o Tribunal del Santo Oficio con el fin de perseguir los posibles brotes de herejía y luteranismo, tanto en la península como en sus colonias. Esta ideología contrarreformista influye en la literatura de la época, pues no olvidemos que la obtención de conocimiento, sobre todo en las universidades, aún estaba dominada por la Iglesia y sus órdenes religiosas.

Tanto seculares como religiosos, los escritores del Barroco español muestran en sus obras, en mayor o menor medida, ese vínculo con la posición de la Iglesia católica frente al avance del protestantismo. Podemos mencionar autores como Fray Luis o Calderón, entre otros.

2▸ DEFINICIÓN

La *Edad de Oro* es el largo período que comprende el auge de las letras castellanas durante los siglos XVI y XVII. Tradicionalmente conocida como el *Siglo de Oro*, esta expresión no es exacta pues en realidad abarca casi dos siglos: por lo general, se aceptan como fechas convencionales de su inicio y fin, respectivamente, la coronación de Carlos V (1519) y la muerte de Pedro Calderón de la Barca (1681).

Durante este período encontramos a los más grandes clásicos de las letras castellanas. Estos escritores se van a nutrir tanto de los momentos de apogeo como de los de crisis, individual y colectiva, y van a evidenciar en sus obras una conjunción entre lo europeo y lo peculiarmente español: la diversidad de tendencias y estilos no hará más que enriquecer una literatura que va a convertirse en paradigma continental de la época y de los siglos posteriores.

3▸ CARACTERÍSTICAS

Es realmente complicado sintetizar en pocas características un período literario tan amplio y productivo como vemos a continuación.

3.1. DIVISION EN DOS ETAPAS

Estas serían el Renacimiento y el Barroco. En ese sentido, la literatura española de principios del siglo XVI se circunscribe al proceso cultural europeo vigente de la época: el humanismo. Sobre todo se evidenciará la influencia del Renacimiento italiano en poetas como Garcilaso y Juan Boscán.

Ello se manifiesta a lo largo del siglo. A fines del mismo, entramos a un periodo de transición al Barroco, el cual está hondamente ligado a los sucesos políticos –crisis de la Corona española–, culturales y religiosos –por ejemplo, la Contrarreforma–. Escritores como Lope y Cervantes pertenecen a esta etapa de transición (educados dentro de una visión renacentista, pero que en sus últimas y mayores obras muestran una inclinación al estilo y a las preocupaciones características del Barroco). Esta tendencia alcanza su pináculo en las obras de Góngora, Quevedo y Calderón.

3.2. INFLUENCIA DEL RENACIMIENTO ITALIANO

El arte de este país es el que más influye en la literatura peninsular de este periodo. El mismo hecho de que se haya desarrollado una escuela "italiana" (Boscán, Garcilaso) ya nos dice mucho. Su influencia se aprecia en varios niveles: la inclusión de formas poéticas (el verso endecasílabo, la rima consonante, una importante cantidad de estrofas), la temática pastoril (que nutre las églogas garcilasistas y las novelas pastoriles), la noción del cortesano renacentista (no olvidemos que Boscán traduce al castellano *El cortesano* de Baltasar Castiglione, donde se retrata el paradigma del caballero, el cual debe mostrar pericia en el manejo de la pluma y de la espada), entre otros.

3.3. ADMIRACIÓN POR LOS CLÁSICOS GRECOLATINOS

Esta característica se deriva del espíritu renacentista que se vive en la época. Los escritores de la Edad de Oro nutren sus páginas con referencias de la mitología clásica. Incluso durante el periodo barroco, donde se ha abandonado ese idealismo y vitalismo por el conocimiento y la vida, se mantiene el uso y las referencias de la cultura grecolatina, aunque de manera diversa y peculiar. Los poemas mayores de Góngora son un buen ejemplo de ello.

3.4. DESARROLLO DE UN HUMANISMO MODERADO

España no vivió un cientificismo humanista pleno como Italia. Ello debido a las diferentes estructuras socio-económico-culturales: Italia era un cúmulo de pequeños reinos movidos por el comercio y las decisiones de los señores locales; por ello, hubo una apertura a las ciencias. En España, en cambio, el poder del rey era absoluto. Además, su imperio estaba modelada por los ideales cristianos, lo cual llega a su cima con Felipe II, quien fue el estandarte de la Contrarreforma. Por ese motivo, si bien hubo una influencia del humanismo, especial con Carlos I, este fue tan solo moderado y frecuentemente contrapuesto a los ideales religiosos de la Contrarreforma.

3.5. DIVERSIDAD DE INFLUENCIAS

Debido a la heterogeneidad cultural que se vivía en la península, hubo un desarrollo de tendencias que provinieron no solo de otra época –el Medioevo–, sino también de otras latitudes pero que se adaptaron bien a la variedad literaria que significó la Edad de Oro: estamos hablando de expresiones como la narrativa pastoril, la novela morisca, la bizantina, etc.

3.6. REMINISCENCIAS MEDIEVALES

Justamente por la fuerte carga religiosa que hubo en este periodo, lo renacentista y humanista convivió con elementos aún vigentes de la ideología y estética medieval. Uno de los ejemplos más claros de ello es el desarrollo de la poesía mística (Santa Teresa, San Juan) y la tendencia ascética (Fray Luis de León). En general, la educación impartida en las universidades estaba aún basada en la doctrina escolástica.

3.7. VARIEDAD DE TENDENCIAS

Durante la Edad de Oro, hubo un desarrollo de diversos géneros, pero los que destacaron fueron tres: la poesía, el teatro y la narrativa. En cada uno hubo variedad de tendencias y escuelas, sean renacentistas o barrocas, así como algunas que tuvieron influencia de ambas. Veamos el siguiente cuadro:

EDAD DE ORO	APOGEO DEL RENACIMIENTO	TRANSICIÓN ENTRE RENACIMIENTO Y BARROCO	APOGEO DEL BARROCO
Lírica	1. Escuela italiana (Boscán, Garcilaso)	1. Escuela sevillana (Herrera) 2. Escuela salmantina (Fray Luis) 3. Poesía mística (Santa Teresa, San Juan de la Cruz)	1. El culteranismo: Luis de Góngora y Argote 2. El conceptismo: Francisco de Quevedo y Villegas
Teatro	1. Forjadores del teatro español: Torres Naharro, Juan de la Cueva, Lope de Rueda, etc.	1. Teatro lopesco nacionalista: Lope de Vega 2. El teatro de Tirso de Molina	1. Teatro calderoniano: autosacramentales, *La vida es sueño*
Narrativa	1. Pastoril: *Diana* 2. Bizantina: *Historia de los amores de Clareo y Florisea* 3. Morisca: *Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa*	1. La picaresca: *El Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, *El Buscón* 2. Cervantes Saavedra: *Novelas ejemplares*, *Quijote*	

4▸ La poesía

En este apartado vamos a observar básicamente a las escuelas y tendencias, tanto renacentistas como barrocas, que destacaron en el desarrollo de la lírica, no así de la épica. Consideramos que la primera tuvo una relevancia mayor en este periodo.

Antonio de Nebrija (1441-1522) escribió la primera gramática del español, *Arte de lengua castellana*, en 1492.

4.1. La escuela italiana

Es la primera gran escuela lírica de la Edad de Oro. Se desarrolló a principios del siglo XVI, época en que a nivel europeo el poeta más leído e imitado era Francesco Petrarca, en especial su *Cancionero*. Pero el acercamiento a la poesía italiana data de una etapa anterior: ya escritores como Francisco Imperial (1350?-1409?), Juan de Mena (1411-1456) y el Marqués de Santillana (1398-1458) fueron decididos estudiosos de Dante y Petrarca, y buscaron adaptar a la métrica española el empleo del endecasílabo (11 sílabas), verso de la tradición italiana.

Una fecha clave para el desarrollo de la poesía española es 1526, año en que se produjo la famosa conversación entre el poeta catalán Juan Boscán y el embajador veneciano Andrea Navagiero en Granada, quien le sugiere escribir sonetos en castellano. Ya para entonces, Boscán y su amigo, Garcilaso de la Vega, habían estado un tiempo en Italia. El mismo Garcilaso animó a Boscán a llevar adelante esa labor, aunque sería el toledano quien llevaría a su mayor calidad esta nueva forma de poetizar en castellano.

4.1.1. Características

- Empleo y asimilación del verso endecasílabo. Es el verso con que escribieron Dante y Petrarca y que ya había sido llevado a la poesía española durante el siglo XV, y alcanzó una madurez en esta escuela. Es así como el endecasílabo llegó a ser tan importante como el octosílabo, propio de la tradición hispana, empleado desde hace siglos para la composición del romance.
- Uso de la rima consonante. En español, la poesía era ante todo de versos asonantados. Sin embargo, con la nueva escuela se dio paso a la rima consonante, la cual permitió una mayor musicalidad, delicadeza y melodía. Fue la preferida de los poetas españoles del siglo XVI.
- Inclusión de nuevas estrofas. Un rasgo distintivo de esta escuela es el empleo de estrofas provenientes de la tradición italiana, tales como el soneto (aporte del *Dolce Still Novo*), el terceto (empleado por Dante en su *Divina comedia*), la octava real, la lira, la silva, entre otros.
- Musicalidad. Ya mencionamos que para alcanzar una mayor eufonía poética se asimiló la rima consonante. Además, el uso del endecasílabo permitió nuevas combinaciones rítmicas de intensidad a partir de la disposición de los acentos, tales como el endecasílabo *sáfico* (en 4, 8 y 10) y el *propio* (en 6 y 10) como los más resaltantes.

- Virgilianismo y petrarquismo. Ambos poetas fueron vitales para la consecución de la poesía italiana en España. Esta repercusión se presenta tanto en las formas como en los temas.
- Desarrollo de tópicos latinos. Algunos tópicos como *locus amoenus*, *carpe diem*, *beatus ille*, entre otros, planteados en la Antigüedad por poetas como Virgilio y Horacio, se ponen de moda en esta nueva poesía.
- Espíritu bucólico y neoplatonismo. El primero, relacionado con los tópicos latinos de *locus amoenus* (lugar ameno) y *beatus ille* (feliz aquel) y que se toman de Teócrito, Virgilio y Horacio. La visión del mundo y, en especial, del amor, es de un marcado platonismo en tanto se concede mayor relevancia poética a la esencia de las cosas, a lo ideal. En general, la pasión amorosa está impregnada de una marcada espiritualidad.
- Exaltación de la naturaleza. Propia de la estética renacentista que la lleva a su más alto grado. La naturaleza es pintada como el lugar edénico para alcanzar la paz espiritual.
- Recreación de los mitos grecolatinos. También caracteriza a la estética renacentista el empleo de mitos clásicos, como se puede apreciar, por ejemplo, en la égloga III de Garcilaso.

4.1.2. Juan Boscán (1474-1542)

Nació en Barcelona, era de una familia noble. Sirvió a los reyes católicos y posteriormente a Carlos I. Fue embajador en Italia, donde conoce a Garcilaso y se convierten en grandes amigos. Ya mencionamos cómo Navagiero lo convence para aplicar los rasgos de la poesía italiana en la española, labor también emprendida por sus contemporáneos Diego Hurtado de Mendoza y el mismo Garcilaso. Tradujo admirablemente *El cortesano*, de Baltasar Castiglione, una de las obras clave para entender el espíritu y la estética del Renacimiento. El artificio poético de Boscán, sin embargo, se quedó a medio camino; ello se hace más evidente al observar cómo no termina de integrarse por entero al español, puesto que su lengua materna era el catalán. En todo caso, su mérito está en haber sido parte de una transición que revolucionaría la poesía española y que llega a su culminación en Garcilaso. Le sobrevivió a este y elaboró la edición de sus poesías, así como la suya propia, la cual no logró culminar por su muerte, acaecida en Perpiñán, en 1542.

Obras: en especial fue autor de sonetos, canciones y villancicos.

4.1.3. Garcilaso de la Vega

Vida

Nació en Toledo, en 1501 o 1503 (hasta la actualidad no se sabe el año exacto), en el seno de una familia noble y de antecedentes literarios (su tío paterno fue Íñigo López de Mendoza, el Marqués de Santillana). Su educación fue esmerada y propia de la escuela humanista: aprendió griego, latín, italiano y francés, así como música y esgrima. Dedicó su vida a las armas y las letras, como era por entonces paradigma para el hombre cortesano. En 1525 contrajo matrimonio con Elena de Zúñiga, dama de doña Leonor, hermana de Carlos I. En 1526 acompañó al rey en un viaje por varias ciudades de España debido a su boda con Isabel de Portugal. En esos viajes conoció a la dama portuguesa Isabel Freyre y se enamoró platónicamente de ella. Esta, que se casaría después con

Antonio de Fonseca, era tan bella que fue exaltada por otros poetas, como Antonio Sa de Miranda.

Garcilaso luchó contra los franceses, turcos y demás enemigos del rey. Residió en Nápoles, donde entabló amistad con el poeta italiano Bernardo Tasso. En su testamento, benefició a un hijo que no había reconocido. También entregó a Boscán sus escritos para la futura edición de su poesía. En 1536 participó en el asalto a la fortaleza de Muy (Francia). Fue herido en la cabeza y murió el 14 de octubre de ese año.

Garcilaso de la Vega revolucionó la poesía española con la introducción de las formas italianas.

Características de su obra

La cantidad de sus obras es exigua. Sin embargo, ello se contradice con su calidad. Máximo exponente de la escuela italiana, Garcilaso alcanza una madurez en el uso del endecasílabo y, en especial, una naturalidad que aún en Boscán era un artificio. Un rasgo fundamental de su arte es el manejo de una lengua culta y sencilla. Con él se cumple la frase de que la más profunda poesía se alcanza con las expresiones más comunes. Pero no hay que confundir sencillez con simpleza: en sus versos se aprecia un esmerado trabajo de la palabra.

Conocedor del griego y del latín, adoptó las estrofas italianas y la rima consonante, por lo que la música y las formas de sus poemas evidencian armonía y melodía, clara muestra de sus sobrias aliteraciones. Lector de Virgilio y Petrarca, los tuvo como maestros tanto en lo formal como en el desarrollo de ciertos temas. El amor platónico, la idealización del campo y el bucolismo son evidencias del magisterio de estos vates. Los tópicos que inundan su poesía los tomó de la tradición latina.

Su concepción platónica de la naturaleza, la belleza y el amor ocupan un lugar preponderante en sus poemas. No se aprecia su vida militar por ningún lado. Quizá la temática amorosa fue trabajada como una especie de evasión de la vida ruda que sufrió. El tono nostálgico y melancólico es virgiliano (pero a través de la mediación petrarquista). También aparece el mundo bucólico idealizado de la *Arcadia* de Sannazaro, así como el tema de la locura amorosa en el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (en especial, la égloga II y el drama de su pastor Albanio).

Por último, podemos afirmar que su poesía presenta dos etapas:

- Una primera que se desarrolla antes de 1523, donde aún está inmerso en la tradición hispana y continúa la antigua labor del cancionero. Con los años, abandonó esta tendencia. Aquí encontramos sus coplas menores. Luego de ello viene su primer viaje a Nápoles (1523-1524) y su conocimiento de la poesía petrarquista.

- Una segunda donde alcanza su madurez espiritual y el dominio perfecto de su arte, sobre todo en los últimos años de su vida. Sus mejores poemas fueron escritos después de la muerte de Isabel Freyre (1535). De esta segunda etapa datan los sonetos X, XIII, XXIII, XXV y XXIX, la canción v y las tres églogas, todos pertenecientes al periodo napolitano, comprendido entre 1532 y 1536.

TÓPICOS LATINOS MÁS USADOS POR GARCILASO DE LA VEGA

Locus amoenus
'Lugar ameno', nos muestra el campo como espacio idealizado, lleno de armonía y paz espiritual.
Beatus ille
'Dichoso aquel', alude a la vida apacible del pastor en el "lugar ameno" que habita.
Carpe diem
'Vive el día', expresión que enseña el aprovechamiento del momento presente, la juventud y la belleza, antes de que el tiempo marchite todo ello.
Ubi sunt?
'¿Dónde está?', pregunta retórica empleada sobre todo en la poesía elegiaca, donde se lamenta y se reflexiona por la ausencia del ser amado.

Obras

Su obra total está compuesta por treinta y ocho sonetos, cinco canciones, una oda en liras, dos elegías, una epístola, tres églogas, siete coplas castellanas y tres odas latinas. Estas poesías se publicaron por vez primera en 1543, a modo de apéndice de las *Obras* de Juan Boscán.

La quinta canción de Garcilaso, la cual es conocida comúnmente como "La flor de Gnido", empieza con los versos "Si de mi baja lira / tanto pudiese el son...", con lo cual dio nombre a la estrofa conocida como *lira*, empleada por primera vez en castellano.

A continuación vamos a revisar brevemente sus poemas mayores, vale decir, sus *Églogas*.

4.2. ÉGLOGAS

4.2.1. "Égloga I"

Características formales

- Género: lírico
- Especie: égloga o poema pastoril.
- Estructura: el poema está compuesto por 30 estancias, las cuales son estrofas de catorce versos endecasílabos y heptasílabos distribuidos en orden indeterminado.
- Estilo: el lenguaje es culto pero sencillo; no hay un empleo de palabras rebuscadas. Ausencia de latinismos y empleo de giros estandarizados del castellano de su tiempo.
- El tono es melancólico, debido al carácter elegiaco que alcanza en muchos pasajes.
- Delicada musicalidad, la cual se aprecia en el uso de aliteraciones, rima consonante y adecuadas combinaciones acentuales.
- Referencias mitológicas (por ejemplo, Galatea, una ninfa de quien se enamoró Polifemo).
- Uso de figuras, entre las que destacan:
  - El símil ("¡Oh más dura que mármol a mis quejas, / más helada que nieve, Galatea!").
  - El epíteto ("negra oscuridad", "llanto triste").

- La aliteración ("de sombra y de temor atormentado, / hasta que muerte el tiempo determine...", podemos apreciar la reiteración de la vibrante /r/, la nasal /m/ y la oclusiva /t/, que otorgan cadencia y gravedad, acorde con el tema referido, que es la muerte).
- La metáfora ("los agudos filos de la muerte", "la pesada voz retumba y suena", "viendo mi amada hiedra / de mí arrancada...").
- La anáfora (**Cuál** por el aire claro va volando/ **Cuál** por el verde valle o agua cumbre.../ **Cuál** con el sol presente).
- El hipérbaton ("El dulce lamentar de dos pastores / Salicio juntamente y Nemoroso / he de cantar, sus quejas imitado...").
- La hipérbole ("Los cabellos que vían / con gran desprecio el oro, / como a menor tesoro...", "con mi llorar las piedras enternecen").

- Interrogaciones ("¿Qué no se esperará de aquí adelante, / por difícil que sea y por incierto? / O ¿qué discordia no será juntada?") y exclamaciones ("¡Oh bien caduco, vano y presuroso!...").
- El uso del estribillo, específicamente en el monólogo de Salicio cuando al final de cada estancia se repite el verso "Salid sin duelo, lágrimas, corriendo".

Contenido

Este poema nos muestra los monólogos de dos pastores, Salicio y Nemoroso, quienes se lamentan por amar y no poder gozar del amor de Galatea y Elisa, respectivamente. Por ello, el tema principal es **el amor no correspondido**.

El poeta cede la palabra a su primer pastor, Salicio, quien expresa el desdén por parte de la pastora Galatea a sus requerimientos amorosos, lo cual le produce sufrimiento:

> ¡Oh más dura que mármol a mis quejas,
> y al encendido fuego en que me quemo
> más helada que nieve, Galatea!
> estoy muriendo, y aún la vida temo;
> témola con razón, pues tú me dejas;
> que no hay, sin ti, el vivir para que sea.

Salicio y Nemoroso son dos pastores que se lamentan por el desdén de su amada y la muerte de ella, respectivamente.

Observa que gracias a ella la naturaleza alcanza su máxima belleza, con lo que se manifiesta el tópico del *locus amoenus* ("Por ti el silencio de la selva umbrosa, / por ti la esquividad y apartamiento / del solitario monte me agradaba..."), pero que en realidad sus promesas eran falsas; incluso alude a un fatalismo de sabor clásico en la denuncia de la corneja: "Bien claro con su voz me lo decía / la siniestra corneja repitiendo / la desventura mía".

Alude a que otro –y no él– es quien goza de su amor ("Tu dulce habla, ¿en cúya oreja suena? / Tus claros ojos, ¿a quién los volviste? / ¿Por quién tan sin respeto me trocaste?"). Habla de su inconstancia amorosa y de cómo ha atentado contra la armonía de la naturaleza al no seguir los designios del amor.

Plantea su devastador sufrimiento, cuyo llorar es tan grande que "hasta a las piedras enternece". No sabe por qué ha sido rechazado, pues no es feo ni ocioso, pero al no tener una respuesta para ello, decide marcharse del lugar donde cada elemento le traería recuerdo doloroso de su imagen.

A continuación, el poeta le cede la palabra al segundo pastor, Nemoroso, quien recuerda que el lugar donde se encuentra tiempo atrás le producía paz y alegría:

Corrientes aguas, puras, cristalinas;
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas
hiedra que por los árboles caminas,
torciendo el paso por su verde seno;
yo me vi tan ajeno
del grave mal que siento,
que de puro contento
con vuestra soledad me recreaba...

Sin embargo, ahora solo puede producirle tristeza, pues la memoria identifica ese bucólico escenario con su amada Elisa, la cual ya no se encuentra a su lado. Pero, a diferencia de Salicio, quien ataca con duras palabras el desdén y el perjurio de Galatea, Nemoroso se expresa más bien con dolorosa ternura de la ausencia de Elisa, puesto que ella ha muerto. Inicia así el desarrollo del tópico del *ubi sunt?*, el cual es una interrogante retórica donde pregunta sobre su amada, pero sabe de antemano que no podrá recuperarla del lugar adonde ha partido:

¿Do están agora aquellos claros ojos
que llevaban tras sí, como colgada,
mi alma doquier que ellos se volvían?
¿Do está la blanca mano delicada,
llena de vencimientos y despojos
que de mí mis sentidos le ofrecían?
Los cabellos que vían
con gran desprecio el oro,
como a menor tesoro,
¡Adónde están? ¿Adónde el blando pecho?
¿Dó la columna que el dorado techo
con presunción graciosa sostenía?
aquesto todo agora ya se encierra,
por desventura mía
En la fría, desierta y dura tierra.

Garcilaso sintetiza en sus églogas dos tópicos latinos que idealizan la vida campestre.

El tema de este segundo monólogo es **la melancolía que se sufre por la muerte de la amada**, pues el pastor observa que todo a su alrededor le hace recordar la belleza de Elisa, y que si antes su vida era feliz, ahora no le encuentra sentido a la misma.

En general, el amor de Garcilaso a Isabel Freyre se manifiesta aquí en dos niveles: el despecho por la no correspondencia de su amor y su casamiento con otro (Salicio-Galatea) en un primer momento, y luego el dolor por su muerte (Nemoroso-Elisa). Esta égloga nos muestra una simétrica estructura, así como un sentimiento claro y profundo, empleando recursos renacentistas.

4.2.2. "Égloga II"

Es la más extensa de las tres, combina el uso del terceto con la silva. Por ello encontramos rima consonante en los tercetos –todos de verso endecasílabo y que cubren la mayor parte del poema– y en las silvas –combinación irregular de heptasílabos y endecasílabos–.

Inicia con los monólogos de Albanio –un tercer pastor– y Salicio, respectivamente. El primero identifica la naturaleza con su pesar, mientras el segundo exalta la paz y belleza del lugar (tópico del *beatus ille*). Salicio encuentra dormido a Albanio, quien se lamentaba entre sueños, y al despertar empieza entre ellos una conversación. Aquel le indica que un amigo en común –Galafrón– le había comentado que sufría de amores. Albanio se incomoda con ello, pero al final le cuenta el motivo de su tristeza: haberse enamorado de Camila. Ellos se conocen desde niños y se guardan un profundo sentimiento. Sin embargo, ya de jóvenes, él se enamora de ella, pero no quiere contarle por temor a su reacción. Ella lo ve diferente y le pide que le cuente la razón de su pesar, este se niega, pero ante su insistencia, le hace ver que se ha enamorado. Camila le ruega que le diga de quién, que ella lo ayudará, pero este se niega. Finalmente, ante tanto ruego, él le dice que podrá ver el rostro de la mujer que ama en las aguas de una fuente. Ella corre a ver y solo ve su rostro. Entonces, comprende. Se encoleriza y le dice que ha malogrado el noble sentimiento que se tenían. No olvidemos que Camila era cazadora y devota de Diana, por lo que había decidido mantener su castidad. Albanio sufre por no poder acceder a su amor.

Salicio se identifica con su pesar, pues él mismo sufrió los avatares del amor desairado (a manos de Galatea). Decide marcharse.

En eso entra en escena Camila, quien se queda dormida al pie de un árbol y es hallada por Albanio, el cual contempla su belleza. Ella despierta y quiere escapar, pero este la coge fuertemente de la mano e impide toda huida. Entonces Camila emplea una estratagema: le dice que se le ha caído su broche y que quiere buscarlo. Si la suelta, le promete conversar con él. Este asiente y la libera. Ella huye rápidamente y él queda desconsolado. En eso entra en escena nuevamente Salicio, quien trata de calmarlo, pero ya es tarde: Albanio ha perdido totalmente la razón y ataca a Salicio. Llega Nemoroso y lo libera. Entonces, ambos atan a Albanio, quien se ha vuelto loco de amor. En eso, de manera un tanto abrupta –rompiendo la simetría del poema–, Nemoroso le narra a Salicio el cuento de Severo, un pastor que tocaba la lira y cuya música tenía efectos poderosos –a la manera de Orfeo–. Debido a la hermosura de su música, el río Tormes le muestra a este Severo una urna donde el pastor observa imágenes simbólicas que aluden a la historia de España y a sus reyes: es así que, a manera de anticipación, observa la aparición y ascensión del rey Fernando, así como de Carlos I, y las grandes proezas que llevan adelante.

Salicio se sorprende de esta historia, pero sigue preocupado por Albanio. Entonces, decide buscar a Severo para ver si este puede ayudar a curar a su amigo. Salicio y Nemoroso se despiden.

4.2.3. "Égloga III"

Está compuesta en octavas reales. Este poema empieza con la aparición, a orillas del río Tajo, de cuatro ninfas: Filódoce, Dinámene, Climene y Nise. Ellas bordan telas con mitos de amor; también representan la belleza de Elisa, amada de Nemoroso y muerta tempranamente. En eso escucharon el ruido de dos zampoñas: eran dos pastores, Tirreno y Alcino, quienes venían cantando su amor a las pastoras Flérida y Filis, respectivamente. Uno cantaba y el otro respondía a manera de las clásicas competencias poéticas entre pastores, como se aprecia en las *Bucólicas* de Virgilio y de las que estas églogas son herederas. Terminaron de cantar y siguieron su camino, mientras las ninfas desaparecieron entre la blanca espuma de las aguas del Tajo.

4.3. LA ESCUELA SEVILLANA

En la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVI hubo cierta conciencia de formar una escuela poética. Es así como un conjunto de poetas y pintores se reúne en torno a Juan de Mal Lara (1524-1571), autor de la *Philosophia vulgar* y considerado el maestro de esta generación. A este cenáculo, se le conoce con el nombre de escuela sevillana.

Las características más importantes de su poesía son las siguientes:

- Continuación de una lírica petrarquista, la cual tiene como mediadora la poesía de Garcilaso de la Vega.
- Defensa de la poesía con ingenio frente al furor o entusiasmo platónico, así como de la técnica del arte frente a la simple espontaneidad.
- Variedad temática (el amor, los hechos heroicos, el sentimiento religioso), así como combinación entre tonos lírico y épico.
- Transición entre el clasicismo garcilasista y el gongorismo (por ello su poesía podemos catalogarla, más que de renacentista, de manierista).
- Trabajo obsesivo por las formas y estilo ligeramente artificioso y rebuscado.

Sus principales representantes son Francisco de Medina (1544-1615), autor del prólogo de las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, editada por Fernando de Herrera y que sirve como una defensa a los poetas sevillanos; Gonzalo Argote de Molina (1548-1596), autor del *Discurso sobre la poesía castellana*. Otros poetas relacionados con la escuela son Baltasar de Alcázar (1530-1606), que desarrolló la línea humorística, por ejemplo en su "Cena jocosa", así como Juan de la Cueva (1543-1612), que trabajó varios géneros, destacando en los romances y la poesía mitológica. Sin embargo, el poeta más representativo de esta escuela es Fernando de Herrera (1534-1597), quien destaca con su *Relación de la guerra de Chipre* y *Suceso de la batalla naval de Lepanto*, *Elogio de la vida y muerte de Tomás Moro*, entre otras obras.

4.4. LA ESCUELA SALMANTINA

Se desarrolla en una época simultánea a la sevillana (segunda mitad del siglo XVI), pero en Salamanca y, para ser más precisos, en las actividades académicas de la universidad en esta ciudad. Se suele considerar como su figura más excelsa a Fray Luis de León. Sin embargo, debemos aclarar lo siguiente: existía en esta ciudad un grupo de intelectuales reunidos en torno al magisterio poético de Fray Luis, tales como Benito Arias Montano (autor de una célebre paráfrasis del *Cantar de los Cantares*) y Francisco Sánchez de las Brosas o el Brocense (comentador de Mena y Garcilaso), pero que no tuvieron como labor fundamental la poesía. En cambio, los representantes propiamente dichos de la escuela salmantina –Aldana, La Torre, Figueroa y Medrano– no pueden considerarse discípulos directos de Fray Luis, puesto que no tienen con él otra relación que la coincidencia en ciertos ideales poéticos, tales como sobriedad, sencillez y horacianismo. Entonces, en realidad Fray Luis es más un antecedente de esta escuela que su máximo exponente[1].

Las características más importantes de esta escuela son las siguientes:

- Influencia de la Contrarreforma católica, así como de las actividades ascética y mística, que estaban de moda en esta época.
- Preferencia por los temas morales.
- A diferencia de la escuela sevillana, donde se trabajó el tema del amor en forma apasionada y sensual, los poetas de la salmantina lo abordaron en forma fría y desapasionada.
- A pesar de un incipiente manierismo, aún predominó un equilibrio clásico entre el contenido y la forma; tono íntimo y noble seriedad expresiva, a usanza del latino Horacio.
- Búsqueda por alcanzar la perfección formal.
- Desarrollo de una obra más de meditación que de sentimiento, más de documentación que de observación de la naturaleza y la vida.
- Preferencia por la estrofa larga y la composición extensa.

4.4.1. Fray Luis de León

Vida

Nació en Belmonte, el año de 1527. Estudió en la Universidad de Salamanca, donde llegó a ser profesor. Allí ingresó en la Orden de San Agustín. Fue bachiller en Toledo y doctor en Teología por Salamanca, donde realizó una importante carrera universitaria. Aprendió lenguas como latín, griego, hebreo e italiano, además de tener un profundo conocimiento de las Escrituras y el pasado grecolatino.

Por su tendencia ascética y su búsqueda de una vida más alejada de los placeres terrenales, y más cercana de Dios, llegó a convertirse en la imagen cultural de la España contrarreformista de Felipe II. Eso no lo libró, sin embargo, de infaustos avatares que marcaron su vida; fue acusado

1 Cfr. GARCÍA LÓPEZ, J. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Editorial Vicens-Vives, 1965, p. 194.

Fray Luis de León fue uno de los intelectuales más eruditos de la Edad de Oro.

de atentar contra la Iglesia. Los motivos: por pedido de una monja amiga suya, traduce directamente del hebreo el *Cantar de los Cantares* del Antiguo Testamento, lo cual había sido prohibido en el Concilio de Trento. Además, él y otros eruditos amigos suyos fueron acusados de preferir el Antiguo Testamento hebreo a la *Vulgata* o versión latina de la Biblia por San Jerónimo, lo cual, por cierto, era verdad. Fue encerrado en una celda de la Inquisición por más de dos años. Sin embargo, pasado ese tiempo queda absuelto de toda acusación y retorna a sus clases. Fue maestro de San Juan de la Cruz y una de las mentes más sabias de este periodo. Murió en 1591.

Características de su obra

Varias de las características señaladas en la escuela salmantina parten de los libros de Fray Luis. A pesar de ello, incidamos en algunos rasgos fundamentales de su obra, sagrada y profana, en verso y en prosa:

- Marcada religiosidad de su poesía, la cual está influenciada por el ambiente contrarreformista de su tiempo. Su tendencia religiosa y literaria es considerada como ascética.
- Reunió en equilibrada síntesis los elementos principales de la cultura de su tiempo: lo clásico, lo italiano y la tradición religiosa, tanto de la Biblia como de la patrística.
- Influencia del mundo clásico. A nivel ideológico, asimiló ciertas ideas del platonismo. En cuanto a la literatura latina, sus modelos fueron Horacio y Virgilio. Hay en su arte y pensamiento un rasgo esencial: el sentido de la proporción y la armonía.
- En su obra busca conciliar razón y revelación, Renacimiento y escolástica. También encontramos influencia italiana: por ejemplo, el empleo de ciertas estrofas, como la lira y el soneto, además de apropiarse en forma sutil y creativa del verso endecasílabo.
- Su principal fuente de inspiración fue la Biblia y aleccionado por la poesía bíblica llegó a ser uno de los mejores hebraístas de su tiempo. El núcleo de su pensamiento se halla en la tradición cristiana. Podemos destacar en especial la influencia de Agustín de Hipona.
- Algunas de sus poesías revelan cierta inclinación hacia la visión contemplativa, que roza los linderos de la mística, pero no llegó a referirse a la unión íntima y personal con Dios, como sí lo harían Santa Teresa y San Juan de la Cruz. En cuanto a su prosa, en gran medida son comentarios de las Sagradas Escrituras.
- Tradujo a autores como Píndaro, Eurípides, Tibulo, Bembo, Juan de la Casa, Petrarca, algunos versículos del *Libro de los Proverbios* y varios capítulos del de *Job*.

Su poesía representa una superación de la lírica anterior, que se enriquece ahora con nuevas influencias –bíblicas, por ejemplo– y que se amplía con motivos religiosos y morales, que la vuelven más íntima, además de adquirir un sabor nacional.

Obras

Traducciones

- Del griego: *Andrómaca* de Eurípides y la *Olímpica I* de Píndaro.
- Del latín: las *Bucólicas* y los dos primeros libros de las *Geórgicas* de Virgilio, así como 23 odas de Horacio.
- Del hebreo: el último capítulo del *Libro de los Proverbios*, el *Libro de Job*, 21 *Salmos* y el *Cantar de los Cantares*.
- Del italiano: algunos poemas de Pietro Bembo y de Petrarca.

Obras en prosa

De los nombres de Cristo (de carácter religioso), *La perfecta casada* (pedagógico moral).

Obras en verso

Sonetos, odas ("A la vida retirada", "A Francisco Salinas", "Noche serena", "La cana y alta cumbre").

La producción poética de Fray Luis fue conocida solamente en copias manuscritas, hasta que Francisco de Quevedo la editó en 1631.

4.4.2. El Cantar de los Cantares

Fray Luis realizó una bella traducción de este texto bíblico de profundo contenido amoroso.

Es uno de los libros de la Biblia, específicamente del Antiguo Testamento. Su autoría es atribuida a Salomón, tercer rey de Israel entre 966 y 626 a.n.e., aproximadamente. Algunos aceptan que fue un poema dedicado a la reina de Saba, afirmación que no está del todo documentada. Otros plantean que enuncia los amores del rey con una princesa egipcia. Lo cierto es que esta obra ha generado controversias, en especial por su marcado tono apasionado y erótico. Ha recibido todo tipo de interpretaciones: literal (amor entre esposos), alegórica (búsqueda y unión entre Dios –el esposo– y el alma –la esposa–), etc. Fray Luis realiza una traducción literal de este libro a pedido de su amiga Isabel Osorio. Esta traducción fue difundida en copias manuscritas sin su permiso y constituyó uno de los motivos de su encarcelamiento (ya mencionamos su preferencia por la versión hebrea de la Biblia en vez de la *Vulgata*; sin embargo, los investigadores han demostrado que la traducción del poeta se realiza justamente a partir de la *Vulgata* latina y no de la versión hebrea).

Han llegado hasta nosotros tres versiones de esta traducción: en prosa, en octavas reales y en liras. Se ha llegado a comprobar que la versión en prosa es la primera que el poeta realiza; luego la traslada al verso y para ello emplea la octava real. La versión en liras ha causado bastante polémica y ha sido considerada por algunos estudiosos de apócrifa. Además, en 1581 se incluye en el *Index* las traducciones en prosa y en octava real. No se menciona la versión en liras.

Características formales

Es una traducción literal, lo cual no impide que el poeta evidencie un castellano delicado y altamente poético, acorde con la pulcritud del estilo renacentista.

> Béseme con su boca a mí el mi amado;
> son más dulces que el vino tus amores;
> tu nombre es suave olor bien derramado,
> y no hay olor que iguale tus olores;
> por eso las doncellas te han amado,
> conociendo tus gracias y dulzores;
> llévame en pos de ti y correremos;
> no temas, que jamás nos cansaremos.[2]

Podemos observar que el lenguaje es más artificioso y redundante, a consecuencia de la rigurosidad en la medida de versos, la distribución en los acentos y la rima perfecta. Se aprecia con nitidez el tono lírico, sugerente y lleno de sensualidad.

La obra está dividida en ocho capítulos, donde se intercalan las voces del esposo y de la esposa, aunque también aparecen en forma esporádica las voces de las compañeras de la esposa, a manera de coro. Se ha discutido sobre qué forma adoptan las voces: de diálogo o de monólogo. Pero si partimos de la idea de que en ambos casos lo que se representa es la evocación del ser amado, es lógico pensar que cada uno se dirige a la otra persona anhelando su presencia, motivo por el cual constituyen los monólogos. Además, también debemos destacar su carácter pastoril, el cual se manifiesta a partir de tres aspectos: el escenario bucólico que se representa en ciertos pasajes ("el campo está muy bello y muy florido... / voz de la tortolilla ha ya sonado...") y que se intercala con la ciudad; las imágenes sugestivas con que se comparan los amantes, relacionadas con la naturaleza ("Yo soy rosa del campo muy hermosa / y azucena del valle muy preciada..."); y la misma mención de los personajes como pastor y pastora ("Si no sabes, bellísima pastora, / el valle dó apaciento mi ganado...").

Las figuras que destacan en esta obra son las siguientes:

- Metáforas ("tus ojos de paloma en la alegría" / "hilo de carmesí bello y polido / son los tus labios y tu hablar gracioso")
- Símiles ("Cual entre las espinas es la rosa, / tal entre las doncellas es mi amada")
- Hipérbatos ("De tanto caminar, cansada estaba")
- Hipérboles ("tu cabeza al Carmelo, levantado / sobre todos los montes, parecía")
- Exclamaciones ("¡Oh, cómo eres hermosa, amiga mía!, / ¡oh, cómo eres muy bella y muy graciosa!") e interrogaciones (¿Quién como hermano mío te me diese / que el pecho de mi madre hayas mamado?")

2 Ibídem, p. 141.

Contenido

Este poema ha recibido todo tipo de interpretaciones. En apariencia, es la evocación amorosa entre esposo y esposa, pero también se ha entendido alegóricamente de diversas maneras: la búsqueda de unión entre Dios y el alma, entre Dios y su pueblo elegido, entre Cristo y su Iglesia, etc. Lo cierto es que, entiéndase literal o alegóricamente, la obra nos muestra un tema que es insoslayable: **la evocación del ser amado**.

La obra inicia con la voz de la esposa (Sulamita), quien anhela la presencia del amado pues "sus versos son más dulces que el vino". Describe en forma sugerente y apasionada las sensaciones que experimenta ante las virtudes del esposo. Ella misma se describe ("morena soy, más bella en lo escondido, / ¡oh, hijas de Sión!, y muy hermosa...") de manera sugestiva. Se tiene la visión de la comunión de los amantes como una imagen llena de gracia y perfección.

Luego toma la palabra el esposo ausente (Salomón), quien también alaba la hermosura de su amada ("bella, gentil, lozana y bien tallada... / tu mejilla es de perlas arreada"). Ambos van intercalando imágenes llenas de lirismo e intensa pasión. El tono elegiaco se evidencia en la ausencia mutua y en la desesperación que ello produce en los amantes al buscarse y no encontrarse:

> En mi lecho en las noches he buscado
> al que mi alma adora, y no le hallando,
> torné a buscarle con mayor cuidado,
> y saltando del lecho sospirando,
> entré por la ciudad y he rodeado
> las plazas y las calles caminando;
> de tanto caminar, cansada estaba,
> mas nunca pude hallar al que buscaba.

Sin embargo, paulatinamente, el poema va adquiriendo una mayor intensidad amatoria, lo cual sugiere el pronto encuentro de los amantes y la ansiada unión en un escenario bucólico:

> **Esposo**
> Estando tú en el huerto, amada Esposa,
> y nuestros compañeros escuchando,
> haz que oya yo tu voz graciosa,
> que el tu querido Esposo está llamando.
> **Esposa**
> Ven presto, amigo mío, que tu esposa
> te espera; ven corriendo, ven saltando
> como cabras o corzos corredores
> sobre los montes altos y de olores.[3]

3 Ibídem, p.158.

3. "Oda a la vida retirada"

En este poema, Fray Luis exalta la vida sosegada en el campo en contraste con la ciudad.

Es un poema de tendencia moral. Es una de las obras donde se evidencia su tendencia ascética en forma más lograda. Aquí, aparte del esencial motivo cristiano, convergen dos tradiciones: la clásica y la italiana. Sus versos no solo trasuntan un idealismo platónico, sino también una armonía y claridad que se identifica con la preceptiva horaciana. Además, la lírica italiana se observa en la métrica, la musicalidad y, en general, en la elaboración formal del poema. Veamos a continuación sus principales rasgos estilísticos y temáticos.

Características formales

- Género: lírico
- Especie: oda moral
- Estructura: el poema está compuesto de 17 liras (estrofas de cinco versos que combinan heptasílabos y endecasílabos). Analicemos la primera de ellas:

> ¡Qué descansada vida
> la del que huye el mundanal ruido,
> y sigue la escondida
> senda, por donde han ido
> los pocos sabios que en el mundo han sido![4]

Los versos 1, 3 y 4 son heptasílabos; 2 y 5, endecasílabos. La rima es consonante y su distribución es aBabB.

- Estilo: el lenguaje es elegante pero sencillo; el tono es sentencioso y sobrio. La adjetivación es elemental y breve. El vocabulario está desprovisto de cultismos.
- Equilibrio entre inspiración arrebatada y arte reflexivo: cada estrofa evidencia una serena armonía.
- Se emplea la licencia llamada diéresis para la adecuada medida de los versos: en dos ocasiones, ambas en la palabra "ruido".
- Uso de figuras, entre las que destacan:
  - La anáfora ("Si soy del vano dedo señalado, / Si en busca de este viento").
  - La metáfora ("mundanal ruido" / "Roto casi el navío, / A vuestro almo reposo / Huye de aqueste mar tempestuoso"; ambas en alusión a la vida turbulenta de la urbe).

4 Fray Luis de León. *Poesías*. Madrid: Ediciones 29, 1989, p. 31.

- El epíteto (lengua lisonjera, verdad sincera, bella flor...).
- La enumeración ("Gozar quiero del bien que debo al cielo, / a solas, sin testigo, / libre de amor, de celo, / de odio, de esperanzas, de recelo.").
- El hipérbaton ("No cura si la fama / canta con voz su nombre pregonera; / no cura si encarama / la lengua lisonjera").
- Exclamaciones ("¡Oh, campo! ¡Oh, monte! ¡Oh, río! / ¡Oh, seguro secreto, deleitoso!") e interrogaciones ("¿Qué presta a mi contento, / Si soy del vano dedo señalado, / Si en busca de este viento / Ando desalentado / Con ansias vivas, y mortal cuidado?").

Contenido

El tema principal de este poema se identifica con el tópico latino del *beatus ille*, en tanto hay una representación del campo como lugar donde se pueda alcanzar la verdadera dicha espiritual, en comunión directa con lo divino. Hay como una especie de "nostalgia del cielo" evidenciada en este escenario. Sin embargo, debemos distinguir la forma en que se trabaja este tópico en la presente oda con la poesía bucólica: en esta, el campo es escenario donde el pastor se consuela del desdén de la amada, mientras que aquella es ámbito que invita al anhelo de alcanzar la felicidad en la contemplación de Dios, lo que también implica una necesidad de conocimiento intelectual y, sobre todo, de absoluto sosiego del espíritu. Por ello, se hace imperioso alejarse del *mundanal ruido* de la vida urbana, así como la cortesana, las cuales representan los vicios en que el hombre cree y fácilmente cae:

> Que no le enturbie el pecho
> de los soberbios grandes el estado,
> ni del dorado techo
> su admira, fabricado
> del sabio moro, en jaspes sustentado.
> No cura si la fama
> canta con voz su nombre pregonera;
> no cura si encarama
> la lengua lisonjera
> lo que condena la verdad sincera.

Soberbia, admiración por lo material, adulación banal, entre otras, son aspectos de esa vida mundana o *mar tormentoso* del cual el sabio asceta debe alejarse para que su espíritu, tranquilo y sosegado, pueda entrar en perfecta comunión con Dios. Pero el alejamiento de lo *sensorial* es tan radical, que todo lo humano, tanto positivo como negativo, debe ser abandonado en pos de lograr aquello:

> Vivir quiero conmigo
> gozar quiero del bien que debo al cielo,
> a solas, sin testigo,
> libre de amor, de celo,
> de odio, de esperanzas, de recelo.

Ese "vivir quiero conmigo" nos conduce hacia un individualismo espiritual de aquel que desea entrar en contacto directo con la divinidad. Asimismo, hay un desdén por las frugalidades terrenales y un ansia de vivir modesta pero sinceramente:

A mí una pobrecilla
mesa, de amable paz bien abastada,
me baste; y la vajilla,
del fino oro labrada,
sea de quien la mar no teme airada.

En conclusión, en la oda a "La vida retirada" hay un llamado a la vida espiritual, a la comunión con Dios, guiada por los ideales de fe y reflexión.

"LA VIDA RETIRADA"

¡Qué descansada vida
la del que huye el mundanal ruido,
y sigue la escondida
senda, por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!
Que no le enturbie el pecho
de los soberbios grandes el estado,
ni del dorado techo
se admira, fabricado
del sabio moro, en jaspes sustentado.
No cura si la fama
canta con voz su nombre pregonera;
no cura si encarama
la lengua lisonjera
lo que condena la verdad sincera.
¿Qué presta a mi contento,
si soy del vano dedo señalado,
si en busca de este viento
ando desalentado
con ansias vivas, y mortal cuidado?
¡Oh, campo! ¡Oh, monte! ¡Oh, río!
¡Oh, seguro secreto, deleitoso!
Roto casi el navío,
a vuestro almo reposo
huye de aqueste mar tempestuoso.
Un no rompido sueño,
un día puro, alegre, libre quiero;
no quiero ver el ceño
vanamente severo
de quien la sangre sube o el dinero.
Despiértenme las aves
con su cantar suave no aprendido;
no los cuidados graves
de que es siempre seguido
quien al ajeno arbitrio está atenido.
Vivir quiero conmigo
gozar quiero del bien que debo al cielo,
a solas, sin testigo,
libre de amor, de celo,
de odio, de esperanzas, de recelo.
Del monte en la ladera
por mi mano plantado tengo un huerto,
que con la primavera
de bella flor cubierto,
ya muestra en esperanza el fruto cierto.
Y como codiciosa
de ver y acrecentar su hermosura,
desde la cumbre airosa
una fontana pura
hasta llegar corriendo se apresura.[5]

5 PONCE DE LEÓN, Luis. *La vida retirada*. Ediciones de la Universidad de Castilla, La Mancha, 2002.

4.5. EL CULTERANISMO

Siendo más precisos, deberíamos emplear el término "cultismo" para referirnos a esta escuela poética cuyo representante más conspicuo es el cordobés Luis de Góngora y Argote. Sin embargo, a pesar de su carácter evidentemente despectivo, ha quedado más arraigado en la tradición el vocablo "culteranismo". Lo evidente es que esta escuela barroca está íntimamente ligada a los alcances literarios del célebre Príncipe de la Luz y las Tinieblas.

Por lo general, esta expresión barroca suele oponerse a otra muy conocida: el conceptismo. Sin embargo, debemos recordar que lo culterano puede ser insertado en la estética conceptista, puesto que esta, como la máxima expresión de la literatura barroca, buscaba ante todo la dificultad del lenguaje literario, en conceptos y en palabras, lo cual en cierta medida también desarrolló el culteranismo. Por ello, la oposición entre ambas tendencias es parcial y no total. A ello influyó enormemente la rivalidad que tuvieron sus mayores representantes: Góngora y Quevedo.

Para establecer las características fundamentales del culteranismo, debemos centrarnos en los poemas mayores de Góngora. Además, debemos mencionar que la aparición en manuscritos de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612), pero en especial de sus *Soledades* (1613) fue motivo para una de las más recalcitrantes discusiones poéticas en la España del siglo XVII, conocida como la polémica antigongorina. Hubo furibundos ataques contra la estética gongorina, y una defensa por parte del autor y de sus amigos y discípulos, ninguno de los cuales logró crear otra obra representativa de esta tendencia en España. Estamos hablando de escritores como Juan de Jáuregui –primero feroz crítico de Góngora y luego fiel culterano–, Nicolás Bocángel, Juan de Moncayo, entre otros. Curiosamente, la mejor exponente del legado gongorino fue de Hispanoamérica. Nos referimos a Sor Juana Inés de la Cruz; como prueba tenemos su gran poema "Primero sueño".

4.5.1. Luis de Góngora y Argote

Vida

Nació en Córdoba el 11 de junio de 1561. Estudió en Salamanca y tomó las órdenes menores en 1585. Fue canónigo en la catedral cordobesa, donde lo amonestaron por acudir pocas veces al coro o charlar durante el mismo, así como por escribir poemas de temática profana y satírica. En 1612 escribió uno de sus poemas más importantes: la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Sin embargo, en 1613 apareció *Soledades* (según algunos estudios, tenía pensado escribir cuatro *soledades*, pero solo culminó la primera y a la segunda le faltaron algunos versos), las cuales comienzan a ser distribuidas en manuscrito a diversos intelectuales de la corte. Aquí empieza la famosa polémica antigongorina, donde es atacado por diferentes personajes debido a su estilo oscuro y culto. Entre sus principales enemigos encontramos a Lope de Vega y Francisco de Quevedo. Asimismo, tuvo también a defensores que imitaron su estilo,

Luis de Góngora y Argote inició el culteranismo.

tanto en España como en América (esta tendencia fue conocida como culteranismo, entendida en forma despectiva ya que el término buscaba asociarse con luteranismo, es decir, herejes de la poesía). Góngora recibió ataques a través de escritos y también respondió por este medio. Cobró fama y Felipe III lo nombró capellán real en 1617. Sin embargo, años después, vino su ruina al tratar de conseguir puestos para sus familiares; los ataques de sus enemigos que no terminaron y la salud que se le resquebrajó en los últimos tiempos. Murió el 23 de mayo de 1627.

Admirado por Cervantes, fue reconocido entre los siglos XVII y XVIII por sus poemas más sencillos, pero los mayores fueron duramente criticados. Sin embargo, su reivindicación vendría a fines del siglo XIX con los simbolistas –en especial, Mallarmé– y después con la generación del 27, la cual rindió homenaje al poeta cordobés trescientos años después de su muerte. Fue conocido como el Príncipe de la Luz y las Tinieblas, en especial, a partir del genial retrato que le pintó Diego Velásquez y por el empleo del claroscuro. En la actualidad, Góngora es reconocido como precursor de la poesía moderna y uno de los más grandes creadores de la lírica castellana.

Características de su obra

Lo que podamos decir de la obra gongorina será de paso la mejor síntesis de los rasgos que conforman la estética culterana:

- Destacó en la poesía lírica (escribió un par de piezas teatrales, pero sin mayor repercusión). En general, es considerado el mayor poeta lírico de Europa en el siglo XVII.
- Creación de un mundo poético: es uno de los pioneros en la búsqueda por representar en sus poemas un mundo imaginario y autónomo, paralelo a la realidad pero a la vez diferente de ella. Se aparta de la noción aristotélica de literatura como mímesis de la realidad, lo cual es un antecedente de la "independencia" que la literatura consigue en tanto reflejo de la realidad, sobre todo en épocas del Romanticismo, el simbolismo y la vanguardia.
- Se evade la realidad a través de un ansia de belleza absoluta, atendiendo a los valores sensoriales: una de las características más importantes de la literatura barroca (primero en el ámbito religioso y luego en la poesía secular) es que esta no solo sea reflexión, sino que incida en los sentidos del lector a través de la representación de imágenes y/o metáforas centradas en el color, la sonoridad..., en general, que tengan una fuerte carga sensorial.
- Exageración de los recursos expresivos de la poesía renacentista: el gongorismo como expresión barroca no fue una oposición de la estética renacentista, sino su radicalización, es decir, llevó a sus extremos el empleo de adornos, figuras, referencias clásicas, etc. De ahí que hablemos de un lenguaje recargado y profuso, del cual la poesía gongorina es su máximo ejemplo.
- En consecuencia, utiliza metáforas, neologismos, arcaísmos, cultismos, latinismos y alusiones a la mitología con mayor profusión e intensidad.
- Los temas mitológicos son utilizados como elementos decorativos, como búsqueda de belleza poética. Hay preferencia por mitos rebuscados que reflejen su gran erudición.

- Sobre la metáfora, la siguiente cita es bastante aleccionadora:

> El uso audaz de la metáfora responde a un febril anhelo de esquivar los aspectos desagradables o neutros de la realidad cotidiana, para atender tan solo a los que ofrecen algún valor estético. Gracias a la metáfora, la miel se convierte en "oro", los labios en "puertas de rubíes", los pájaros cantores en "inquietas liras". El arte de la metáfora fue cultivado por Góngora con maravilloso acierto. En sus versos, los montes nevados se convierten en "gigantes de cristal", los pájaros en "esquilas dulces de sonora pluma", el mar en "cerúlea tumba fría", en "pabellón de espuma", en "húmido templo de Neptuno"...; hasta las cosas más vulgares adquieren, gracias a la metáfora, un alto prestigio: el aceite será "líquido oro", los manteles blancos "nieve hilada", la carne "purpúreos hilos de grana fina", el gallo "doméstico del sol nuncio canoro"[6].

- Para Góngora, términos que para nosotros son de uso común ("canoro", "esplendor", "adolescente", "náutico", "cándido", etc.), eran para su época latinismos, voces que se extraían en esta lengua y que el poeta recién estaba insertando a la nuestra. El uso desmesurado del hipérbaton también tiene que ver con su gran proyecto de que el castellano "adopte para sí los alcances del latín". Podemos afirmar, entonces, que la estética gongorina buscaba ante todo latinizar el lenguaje poético castellano, tanto en lo gramatical como en lo lexical.
- Su obra puede ser clasificada desde diversos puntos de vista:
  1. Por el tipo de metro utilizado: i) composiciones en metros cortos populares (letrillas y romances); y ii) poemas a base de endecasílabos (los sonetos, el *Polifemo*, las *Soledades*).
  2. Por el plano en que se sitúa el autor: i) poesías de carácter burlesco (realidad y personajes degradados); y ii) poesías en las que el objetivo es el logro de la belleza absoluta.
- Empleo de recursos y motivos propios de la lírica popular: canciones, bailes, estribillos, rimas asonantes, irregularidades silábicas.

Se ha planteado en forma muy facilista que presenta dos etapas: de una poesía sencilla y popular ("de la luz") y de una lírica hermética y compleja ("de las tinieblas"). Sin embargo, los estudios han demostrado que a lo largo de su trayectoria poética escribió ambas formas de poesía, las cuales se fueron entrelazando y perfeccionando a través del tiempo.

Obras

Escribió letrillas, sonetos, romances, canciones; sin embargo, lo más representativo de su obra son sus tres "poemas mayores": el *Panegírico al Duque de Lerma*, la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las incompletas *Soledades*.

La *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) está escrita en octavas reales. Tiene como base un tema de Ovidio: el amor del gigante Polifemo por la ninfa Galatea y la furia y celos que siente, ya que esta corresponde al pastor Acis. Entonces, el cíclope arroja un peñasco sobre su rival, el cual queda convertido en riachuelo. En este poema se representa en forma genial el tópico barroco de los contrapuntos (belleza-fealdad, amor-odio, delicadeza-barbarie).

---

6 GARCÍA LÓPEZ, José. *Historia de la Literatura española*. Editorial Vicens-Vives. Barcelona, 1965, pp. 218-219.

4.5.2. Soledades

Luego de los sinsabores que experimentó en la corte, Góngora se retiró a la "soledad" del campo y allí urdió sus "soledades". Se ha planteado que el poeta tenía como proyecto escribir cuatro poemas, los cuales, por el contexto que presentarían, serían conocidos así: 1.° Soledad de los campos; 2.° Soledad de las riberas; 3.° Soledad de las selvas; y, 4.° Soledad del yermo[7]. Sin embargo, solo terminó la primera y le faltaron algunos versos de la segunda. A pesar de ello, *Soledades* es su obra cumbre, pues nos trae una nueva forma de hacer poesía, que rompe con la tradición (el precepto horaciano de obra dulce y útil no tiene simplemente cabida) y con todo tipo de experiencia poética hasta la fecha. Pero, en un sentido más convencional, con esta obra innova la lírica, motivo por el cual es considerado precursor de la poesía contemporánea.

SOLEDADES.

ALDVOVS
DE BEJAR.

614

Las Soledades generó toda una discusión sobre esta nueva poesía, conocida como la polémica antigongorina.

Características formales

- Género: lírico
- Especie: si bien tiene elementos pastoriles (sobre todo en la primera "soledad"), no estamos estrictamente ante églogas. También podemos rastrear elementos de la oda, la elegía y el himno. En todo caso, esta heterogeneidad es uno de los mejores ejemplos de su originalidad.
- Estructura:
  1. Soledad primera → "De los campos" (1098 versos)
  2. Soledad segunda → "De las riberas" (979 versos)
- Están escritas en silvas, estrofas de cantidad indeterminada de versos heptasílabos y endecasílabos, los cuales se distribuyen sin orden fijo. La rima es consonante y de orden variable.
- Estilo: culterano, por lo cual podemos afirmar que está presente casi todo lo que se ha explicado en las características de la obra del autor (hermetismo gramatical y lexical de base latina, neologismos, arcaísmos, cultismos, constantes referencias mitológicas, musicalidad, cromatismo, imágenes originales y sugerentes que buscan la persuasión de lo sensorial, etc.).
- Figuras: son empleadas en cantidad desmedida. Por ello, solo vamos a mencionar las más representativas:
  - Hipérbatos ("Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa...").
  - Metáforas ("robador de Europa" por Júpiter, "cítaras de pluma" por aves, "líquidas perlas" por lluvia, e infinitos ejemplos más).

7 Cfr. Alonso, Dámaso: "Estudio" en *Soledades*. Madrid: Alianza Editorial S.A. 1982, p. 9.

- Aliteraciones ("No bien pues de su luz los horizontes / -que hacían desigual, confusamente / montes de agua y piélagos de montes- / desdorados los siente...", apreciamos la repetición de la alveolar /s/, que da cadencia y gravedad a los versos).

- Inclusión del *himeneo* o himno interpretado durante la boda de los montañeses.

Contenido

Soledades inicia con una dedicatoria al duque de Béjar. En ambos poemas existen cuatro marcadas unidades escenográficas, las cuales corresponden aproximadamente a los cuatro días en que se desarrolla la trama: 1) la llegada del náufrago a un lugar cuasi-arcádico y su acogida por parte de los cabreros, además de las escenas montañesas del día siguiente; 2) los campos de labranza y la aldea de la boda en el valle al pie de las montañas; 3) el mundo riberino y de los pescadores; y 4) el castillo sobre el cerro que domina la ribera donde se lleva a cabo la cacería de halcones.

Soledad primera

Un náufrago llega a una isla durante el inicio de la noche:

> Era del año la estación florida
> en que el mentido robador de Europa
> (media luna las armas de su frente,
> y el Sol todos los rayos de su pelo),
> luciente honor del cielo,
> en campos de zafiro pace estrellas,
> cuando el que ministrar podía la copa
> a Júpiter mejor que el garzón de Ida,
> náufrago, y desdeñado sobre ausente,
> lagrimosas de amor dulces querellas
> da al mar; que condolido,
> fue a las ondas, fue al viento
> el mísero gemido, / segundo de Arión dulce instrumento.[5]

Es acogido por unos cabreros, quienes le dan comida y abrigo: Al otro día conversa con ellos; luego se encuentra con unos serranos que se dirigen a una boda. Conoce al más anciano de ellos, quien le relata sobre las penalidades que trae el mar (le narra que había perdido un hijo). Su relato se relaciona con la conquista de las Indias, ya que había traído codicia y violencia entre los hombres.

A lo largo del poema hay una descripción de la naturaleza, la cual es original y llamativa pues combina pictóricamente el campo con rasgos urbanos ("ellas en tanto en bóvedas de sombras, / pintadas siempre al fresco, / cubren las que Sidón, telar turquesco, / no ha sabido imitar verdes alfombras."). El náufrago acompaña a los serranos, quienes llegan a la aldea al despuntar el día: "El lento escuadrón luego / alcanzan de serranos, / y disminuyendo allí la compañía, / al pueblo llegan con la luz que el día / cedió al sacro Volcán de errante fuego".

---

5 GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A. 1995. Todas las citas de la obra serán de esta edición.

Al tercer día se produce el inicio de las bodas. El anciano montañés presenta a los novios al náufrago, y este, al apreciar la belleza de la novia, recuerda a la amada que fue causa de su huida: "Digna la juzga esposa / de un Héroe, sino Augusto, esclarecido, / el joven, al instante arrebatado / a la que, naufragante y desterrado, / le condenó a su olvido". En eso las zagalejas y garzones (mujeres y hombres en edad casamentera) empiezan con las danzas y los bailes de la boda.

Luego inicia el banquete y la bebida, la cual es bastante frugal: "Manjares que el veneno / y el apetito ignoran igualmente / les sirvieron, y en oro no luciente, / confuso Baco, ni en bruñida plata / su néctar les desata, / sino en vidrio, topacios carmesíes / y pálidos rubíes". Hay una preciosista descripción de los juegos de labradores y serranos, tales como la lucha, el salto y la carrera: "Llegó la desposada apenas, cuando / feroz ardiente muestra / hicieron dos robustos luchadores / de sus músculos, menos defendidos / del blanco lino que del bello obscuro".

El náufrago es el protagonista de las *Soledades*. Su intervención permite el desarrollo de la crítica a la vida de la corte.

Por fin, llega la noche así como también el término de los juegos: "Himeneo / por templar en los brazos el deseo / del galán novio, de la esposa bella, / los rayos anticipa de la estrella, / cerúlea ahora, ya purpúrea guía / de los dudosos términos del día". Es el fin de la boda; los novios se retiran a sus aposentos.

Soledad segunda

Después de las bodas, el náufrago es invitado para embarcar con dos pescadores, a lo cual accede. En el trayecto, van pescando en el río. En eso empieza un soliloquio en el que reflexiona sobre su lamentable condición de peregrino por desdenes amorosos (aunque también se interpreta un semiexilio que sufrió de la corte imperial): "Regiones pisé ajenas, / o clima propio, planta mía perdida. / Tuya será mi vida, / si vida me ha dejado que sea tuya / quien me fuerza a que huya / de su prisión, dejando mis cadenas / rastro en tus ondas más que en tus arenas".

Terminado el viaje, llega a una isla donde conoce al padre de los dos pescadores y a las seis hijas de este, a las que menciona como Nereo y sus hijas las nereidas: "En la plancha los recibe / el padre de los dos, émulo cano / del sagrado Nereo, no ya tanto / porque a la par de los escollos vive, / porque en el mar preside comarcano / al ejercicio piscatorio, cuanto / por seis hijas, por ser deidades bellas, / del cielo espumas y del mar estrellas". El peregrino es acogido en la casa del viejo. Empieza la cena: "al viejo sigue, que prudente ordena / los términos confunda con la cena / la comida prolija de pescados, / raros muchos, y todos no comprados".

Luego viene una reflexión del viaje en torno a los peligros del mar, así como a la continuación del tema de la codicia y cómo esta genera desastres entre los hombres que se hacen a la mar

(por ejemplo en la conquista de América): "ese teatro de Fortuna / descubro, ese voraz, ese profundo / campo ya de sepulcros, que sediento, / cuanto en vasos de abeto nuevo mundo, / tributos digo Américos, se bebe / en túmulos de espuma paga breve". Asimismo, luego comienza a relatarle sobre las proezas de sus hijas, las cuales son expertas pescadoras.

Llegan dos pescadores, Lícidas y Micón, cantando y lamentándose. Ellos aman a dos de las hijas del viejo pescador: Leucipe y Cloris. El peregrino, quien recuerda sus desgraciados amores, aboga por ellos ante el anciano para que los acepte como yernos. Este accede.

Al otro día, el peregrino deja la isla en una barquilla y llega a un magnífico castillo sobre el mar. Divisa a un grupo de halconeros, comandados por el príncipe del castillo, en plena cacería. Con los hechos de la cacería y la lucha entre algunas aves termina la *Soledad segunda*.

4.6. EL CONCEPTISMO

Más que una escuela, fue una tendencia barroca de gran relevancia en España, hasta el punto de que su estilo influyó en otros países (pensemos en el eufuismo inglés y el marinismo italiano). Se caracterizó por su estilo complicado, así como por una exacerbación en las capacidades expresivas de la lengua –en este caso, castellana–. A partir de ello, su oposición con el culteranismo no es total, como ya se dijo, sino que este último es una especie de vertiente del primero. Sin embargo, hay una diferencia sustancial: el culteranismo buscó la profusión de expresiones, mientras que el conceptismo, la concentración de ideas en pocas palabras.

El nombre parte de concepto, el cual es entendido como la asociación ingeniosa entre ideas y palabras (por ejemplo, Baltasar Gracián, uno de los mayores representantes del conceptismo español, en su libro *Agudeza y arte de ingenio* define el concepto como un acto del entendimiento que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos). Esta definición es clave para entender este estilo, pues durante el barroco los escritores querían hacer gala de ingenio y sutileza, justamente a través del uso exagerado de estos recursos. Entonces, podemos entender el conceptismo como el estilo a través del cual el escritor busca mostrar sus cualidades en el manejo profuso de las ideas en forma concentrada, es decir, en muy pocas palabras.

Sus principales características son las siguientes:

- Lenguaje polisémico: concisión de la expresión e intensidad semántica de las palabras.
- Figuras constantes: anfibología, elipsis, antítesis, paradoja, paronomasia, etc.
- Estilo lacónico y sentencioso: busca concentrar un máximo de ideas en pocas palabras, a diferencia del culteranismo, que busca la profusión de expresiones.
- Juegos de palabras: mas no se busca jugar con el lenguaje por jugar, sino que todo debe estar subordinado a la precisión y exactitud de lo que se pretende decir.
- Marcado humorismo: los juegos conceptistas tenían ante todo una finalidad paródica y sarcástica.
- Creación de palabras nuevas, también se trasgrede la sintaxis.
- Preferencia por la prosa, a diferencia del culteranismo que destacó en verso (pero no olvidemos que también produjo una excelente poesía conceptista, como los poemas de Quevedo).

- En cuanto a los temas mitológicos, son empleados esporádicamente, más con fines paródicos (Quevedo) o se los sustituye por alegorías morales (Gracián).
- A diferencia del culteranismo, que recibía el rechazo de diversos grupos de la sociedad cultural española, el conceptismo tuvo una íntima relación con las tendencias típicas del espíritu español, como por ejemplo el gusto por la sutileza y la frase ingeniosa.

Aparte de Quevedo, tenemos como sus exponentes más representativos a:

- Alonso de Ledesma: *Conceptos espirituales.*
- Miguel Toledano: *Minerva sacra.*
- Baltasar Gracián: *Agudeza y arte de ingenio.*
- Luis Vélez de Guevara: *Diablo cojuelo.*

4.6.1. Francisco de Quevedo y Villegas

Vida

Nació en Madrid el 17 de setiembre de 1580. Su padre fue secretario de la hija de Carlos I y de la cuarta esposa de Felipe II. Sin embargo, quedó huérfano cuando era un niño. Estudió en las universidades de Alcalá y de Valladolid. Fue uno de los hombres más eruditos de su tiempo (conocimiento de diversas lenguas, tanto clásicas como modernas, además de filosofía, física, matemática, etc.). Desde joven publicó sus primeras obras, tanto poemas como prosa. En vida gozó de una enorme fama como escritor. Tuvo rivalidades políticas y literarias. Entre estas últimas, en especial con Góngora.

Francisco de Quevedo y Villegas fue quizá el hombre más erudito de toda la Edad de Oro.

Quevedo fue un hombre muy próximo a la corte –sobre todo durante el reinado de Felipe III–; sin embargo, no fue totalmente aceptado por su inferior linaje. Estuvo cerca de hombres poderosos como el duque de Osuna y el conde-duque de Olivares, lo cual no le aseguró una tranquilidad total, pues a la caída de estos su vida sufría sobresaltos: estuvo recluido en la torre de Juan Abad por una aparente conspiración. Al quedar libre, se alejó de la vida cortesana.

Quevedo fue una de las conciencias morales más influyentes de su tiempo. Murió en la estancia de Villanueva de los Infantes, en 1645.

Características de su obra

Quevedo desarrolló toda una variedad de temas y tendencias. Su obra es considerada paradigma de la escuela conceptista. Su estilo fue multifacético (algo típico del conceptismo), era un maestro en la creación de graves sentencias como de chistes procaces. Ideológicamente, presenta influencia del movimiento estoico, en especial de Epícteto y Séneca (este último le proporciona argumentos para sustentar su desprecio de las cosas superfluas). Esta asimilación del pensamiento

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

clásico se combina con sus lecturas de la tradición ascética de la Biblia. En general, en algunas de sus obras representa al mundo como una farsa grotesca; por ello la base de su pensamiento moral se puede sintetizar en la frase "la muerte como única verdad indiscutible", frente al cúmulo de engañosas apariencias.

En lo formal, a nivel poético sus formas métricas preferidas son los versos cortos –en romances, letrillas, jácaras–, aunque no faltan los endecasílabos. Podemos decir que la lectura que realiza de su tiempo lo lleva a configurar una doble perspectiva moral en sus obras:

- de honda gravedad en la primacía de lo eterno y en la excelsitud de las virtudes cristianas; y
- una visión agria y sarcástica, atenta a destacar con sangrientas bufonadas el panorama de ruindades y bajezas que descubre su vista.[9]

Obras

Podemos dividirlas de la siguiente manera:

- Obras políticas
  - *Política de Dios, gobierno de Cristo, tiranía de Satanás* (1626)
  - *Vida de Marco Bruto* (1644)
- Obras ascéticas
  - *La cuna y la sepultura* (1635)
  - *Las cuatro pestes del mundo* (1651)
  - *Providencia de Dios* (1641)
- Obras festivas
  - *Carta del Caballero de la Tenaza* (1625)
- Obras satírico-morales
  - *Los sueños* (1627)
  - *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado* (1628)
- Novela picaresca
  - *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños* (1626)

4.6.2. La poesía de Quevedo

Los primeros poemas publicados de Quevedo aparecen en la antología de Pedro Espinosa, titulada *Flores de poetas ilustres*, donde se incluyen 18 composiciones del joven Quevedo (1625). Sin embargo, luego dio prioridad a la publicación de sus obras en prosa. Las publicaciones de sus poemas de madurez son póstumas: *El parnaso español* (1648) y *Las tres últimas musas* (1670).

En general, para una comprensión más profunda de su diversa obra poética, esta se suele agrupar en tres grandes bloques, los cuales analizaremos a continuación:

9 Cf. García López. Ob. Cit. pp. 291-292.

Poesía filosófico-moral

De una clara influencia del estoicismo de Séneca, combinada con su fe cristiana y una lectura de la crisis social y espiritual de su época, una parte importante de la poesía de Quevedo reflexiona en torno a las futilidades de la vida cortesana y, en general, de aquella donde lo más importante son las glorias y placeres materiales. Dos tópicos claves para entender ello y que emplea son *Ubi sunt?* ("¿dónde está?") y *Sic transit* ("así pasa"), entendido el primero como una pregunta retórica que interroga sobre adónde fueron a parar ciertos elementos importantes de nuestro pasado y que hoy están ausentes; el segundo, relacionado con el primero, tiene que ver con la idea de movimiento, propia del Barroco, donde nada es estable y todo cambia constantemente, teniendo como final de todo la muerte.

En el siguiente poema, podemos observar en forma nítida esta perspectiva pesimista pero realista del espíritu que se vivía en su contexto tanto individual como político-cultural:

"Represéntase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió"

"¡Ah de la vida!"... ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La fortuna mis tiempos ha mordido;
las horas de mi locura las esconde.
¡Que sin poder saber cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.
Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.
En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.[10]

En este poema, se aprecia el tono angustioso con que el poeta se interroga en vano sobre el pasado (veamos al inicio la pregunta y las exclamaciones). Habla de la fugacidad de la vida, la salud; todo con el paso desmedido del tiempo se va volviendo calamidad. Luego hay una reflexión en torno a la incertidumbre del tiempo en su evolución (pasado, presente y futuro), lo cual al final es reducido a la inesquivable muerte, a las "presentes sucesiones de difunto".

En el siguiente poema, se observa con bastante crudeza esta fugacidad del tiempo que transcurre, lo cual conduce a un deterioro de todo lo conocido y su final desenlace en la visión de la muerte:

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.
salíme al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del yelo desatados,
y del monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.
Entré en mi casa; vi que, amancillada,
de anciana habitación era despojos;
mi báculo, más corvo y menos fuerte;
vencida de la edad sentí mi espada.
Y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

10 QUEVEDO, Francisco de. *Antología poética*. Barcelona: Editorial Planeta, 1994, pp. 6-7. Todos los poemas de este autor se tomarán de esta edición.

Incluso la referencia directa ya no es solo al destino individual, sino de la patria misma, donde se aprecia su deterioro, a pesar de haber tenido un pasado lleno de esplendor. Hay un proceso que va desde lo general (patria) hacia lo personal (casa y espada), pero al final todo se conjuga en un mismo destino. Podemos sintetizar la visión poético-moral de Quevedo con la siguiente afirmación: "desprecio de las vanidades, fugacidad de lo terreno, caducidad de los bienes de Fortuna... Las ideas de la muerte y el desengaño se hallan expuestas aquí con la nobleza y dignidad..."[11]

Poesía amorosa

Otro tema fundamental en la lírica quevediana es la representación del sentimiento amoroso. En ese sentido, continúa una línea que habían abierto los "italianos" Garcilaso y Boscán –discípulos de Petrarca– y que luego seguirían poetas como Bécquer y Pedro Salinas. Estamos hablando de la visión idealista y absoluta del amor. Pero en Quevedo (a diferencia, por ejemplo, de un Garcilaso, quien se nutre de su experiencia particular para elevarla a sentimiento universal del dolor ante el desdén y/o ausencia del ser amado), según sus estudiosos, no se ha evidenciado una correspondencia entre lo vivido y lo ficcional; y ello influye en la forma como representa el amor, es decir, a través de imágenes donde no se individualiza a ninguna mujer; desde el comienzo el amor es una "idea" que sobrepasa lo anecdótico y particular de la vida. Entonces, concepto e hipérbole se unen en la visión que tiene Quevedo del amor. Este conceptismo amoroso se hace palpable, por ejemplo, en el uso recurrente de antítesis y oxímoros en su "Soneto amoroso definiendo el amor":

Es hielo abrasador, es fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso muy cansado;
es un descuido que nos da cuidado,
un cobarde, con nombre de valiente,
un andar solitario entre la gente,
un amar solamente ser amado;
es una libertad encarcelada,
que dura hasta el postrero parasismo;
enfermedad que crece si es curada.
Éste es el niño Amor, éste es su abismo.
¡Mirad cuál amistad tendrá con nada
el que en todo es contrario de sí mismo!

twitter.com/calapenshko

En este poema, se evidencia la imagen contradictoria del amor para Quevedo, capaz de la mayor felicidad como de la más honda tristeza. También se retoma el tópico clásico del amor como una enfermedad de la que el paciente no quiere ser curado y cuyo único antídoto es el amor mismo.

El amor quevediano es una fuerza sobrehumana que rompe las barreras y límites entre vida y muerte.

11 García López. Ob. Cit. p. 292.

Así lo demuestra uno de sus poemas más famosos, "Amor constante más allá de la muerte":

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;
mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.
Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
médulas que han gloriosamente ardido,
su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

En este poema, el contexto retratado es la experiencia en torno a la muerte ("postrera sombra que me llevare el blanco día"), la cual es enfrentada con valentía por el amor. Gracias a él "la llama puede nadar sobre el agua fría" y se puede "perder el respeto a ley severa", el amor podrá destruir ese desdén en que cae quien "ha dejado su cuerpo" (mas no dejarán su "cuidado") y así podrá haber un triunfo por encima del olvido y la nada que significa la muerte.

Se ha afirmado sobre la perspectiva neoplatónica del amor quevediano en su hegemonía de lo espiritual por sobre lo material; sin embargo, en realidad no es así, ya que la interpretación poética del amor que traslucen sus versos guarda una palpable innovación para con la tradición.

Poesía satírica

El conceptismo quevediano llega a su más alto nivel en su poesía de corte satírico, donde parodia hasta el insulto –y con inclusión, muchas veces, de vulgarismos y términos procaces– a personajes y aspectos de la vida cotidiana que le parecen soeces e indignos (los médicos, el matrimonio), así como a enemigos suyos de la vida política y literaria (el caso paradigmático es la rivalidad con Góngora). Sobre este último, podemos partir de su famoso "Soneto a un hombre de gran nariz", dedicado al autor de las *Soledades*:

Érase un hombre a una nariz pegado,
érase una nariz superlativa,
érase una alquitara medio viva,
érase un peje espada mal barbado;
era un reloj de sol mal encarado,
érase un elefante boca arriba,
érase una nariz sayón y escriba,
un Ovidio Nasón mal narigado.
érase el espolón de una galera,
érase una pirámide Egipto,
las doce tribus de narices era;
érase un naricísimo infinito,
frisón archinariz, caratulera,
sabañón garrafal, morado y frito.

Se evidencia el conceptismo quevediano en toda su magnitud: cómo a través de frases descriptivas cargadas de exageración e invención, así como a la creación de neologismos y giros insospechados, el poeta crea una versión paródica, llevada hasta el extremo, del rival cordobés, a quien acusa de su perfil aguileño y judaizante. Pero lo más notable es cómo la construcción de estas imágenes es plausible de multiplicidad de interpretaciones y sentidos: he ahí el laconismo conceptista de mostrar en pocas palabras un sinnúmero de ideas y conceptos.

La invención de neologismos para darnos a entender nuevas ideas es una de las formas de que se vale Quevedo para manifestar la cualidad del ingenio, tan importante para la estética barroca de su época. Observamos

> (...) constante uso de neologismos creados sobre otras palabras: de mariposa, diabliposa, juego con derivados: diablazgo (de arciprestazgo), quintainfamia (de quintaesencia), neologismos por comparación condensada: marivinos (en comparación con mariposas y juego con "poso" del vino). Hay asimismo remedo continuo de esquemas de sufijación y prefijación: archidiablo, protodiablo, disparatario; remedo de frases hechas: "repicar a zorra" (de repicar a fiesta), etc.[12]

Uno de los poemas satíricos donde realiza una de las críticas más furibundas contra la corrupción social de la época es su letrilla satírica "Poderoso caballero es don Dinero" (véase recuadro).

"Poderoso caballero es don Dinero"
(fragmento)

Madre, yo al oro me humillo;
él es mi amante y es mi amado,
pues, de puro enamorado,
de contino anda amarillo;
que, pues, doblón o sencillo,
hace todo cuanto quiero,
poderoso caballero es don Dinero.
Nace en las Indias honrado,
donde el mundo le acompaña;
viene a morir a España,
y es en Génova enterrado.
Y pues quien le trae al lado
es hermoso, aunque sea fiero,
poderoso caballero
es don Dinero.
Es galán y es como un oro,
tiene quebrado el color,
persona de gran valor,
tan cristiano como moro.
Pues que da y quita el decoro
y quebranta cualquier fuero,
poderoso caballero
es don Dinero.
Son sus padres principales,
y es de nobles descendiente,
porque en las venas de Oriente
todas las sangres son reales;
y pues es quien hace iguales
al duque y al ganadero,
poderoso caballero
es don Dinero.[13]

En conclusión, la poesía de Quevedo, en su diversidad estilística y temática, se presenta como la más alta expresión del arte conceptista en verso, pero también como una de las voces poético-morales más influyentes de su tiempo, que con mayor crudeza y desencanto mostró una realidad en que la crisis, la falta de valores y el sinsentido de la vida hicieron mella en una sociedad compleja y contradictoria como fue el Barroco español.

12 Ibídem. pp. L-LI

13 QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco. *Poesía*. Barcelona: Editorial Yunque, 1939.

5. El teatro

5.1. Orígenes

Como en el resto de Europa, su origen está ligado a las prácticas litúrgicas de la Iglesia. En este contexto se comienza a incluir en las misas los llamados *tropos* o breves cantos dialogados, que van a dar inicio a los dramas litúrgicos. Con el paso del tiempo, estos dramas, compuestos exclusivamente en latín, también empiezan a ser escritos en lenguas vulgares. En España, su difusión se da sobre todo por el territorio de Cataluña. Dependiendo del tema, encontramos diversos dramas litúrgicos. De esta tradición data el más antiguo texto conservado en español: *Auto de los Reyes Magos* (s. XII).

El teatro medieval español tuvo un origen religioso y se basó en sucesos bíblicos.

Entre los siglos XIII y XIV, estos dramas litúrgicos poco a poco se van independizando: ya no forman parte de la misa, e incluso comienzan a escenificarse fuera de la iglesia, especialmente en el atrio. El tema religioso se mantiene, pero deja de emplearse el latín, a favor del español, y así tener una mayor función evangelizadora para con el pueblo. Estamos ante los *dramas religiosos*. Esta tradición se consolida y sofistica en el siglo XV.

Mientras tanto, en la corte ha habido un desarrollo paralelo, cuyo embrión ha sido la tradición bufonesca. Aparecen los *momos* o espectáculos teatrales. No debemos olvidar, sin embargo, que en determinado momento ambas tradiciones se van a entrecruzar; ya que paulatinamente fueron introduciéndose en los dramas religiosos elementos de la tradición juglaresca, de carácter burlesco y popular. Fruto de esta mixtura tenemos a las llamadas *farsas* o *juegos de escarnio*; en ellas eran mostrados principalmente seres procaces y soeces, de quienes se criticaban sus defectos y vicios, con un afán moral y evangelizador. La evolución más importante de esta tradición se concreta en la *Danza de la muerte* (inicios del siglo XV).

En cuanto a las universidades, fueron los únicos lugares donde sobrevivió parcialmente la tradición del teatro grecolatino (en especial Terencio), aunque las obras en este espacio eran escritas en latín. Sin embargo, su influencia va a ser importante, pues de este contexto aparece Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*.

5.2. Fernando de Rojas y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* o *La Celestina*

Esta obra es imprescindible para comprender el desarrollo del teatro español, e incluso tiene implicancias en la narrativa. Su autor es Fernando de Rojas (Toledo, 147?-1541), quien obtuvo el grado de bachiller en la Universidad de Salamanca, por ello es conocido por el apelativo de Bachiller. Varios pasajes de su vida son un misterio; sin embargo, estudiosos de su vida y obra han

demostrado que perteneció a una familia de judíos conversos (incluso se habla de acusación y persecución por parte de la Inquisición), lo cual es muy relevante porque influye en la ideología y visión de su obra.

La Celestina aparece en 1499, motivo por el cual puede ser definida como una de las obras que va a abrir la literatura de la Edad de Oro. La siguiente cita echa luces sobre sus primeras ediciones y su proceso de composición:

> *La Celestina* está llena de misterio: en las dos primeras ediciones –la incunable de Burgos, de 1499, y la de Sevilla, de 1501– consta solo de dieciséis actos y se intitula *Comedia de Calisto y Melibea*. En ediciones subsiguientes muda el título por el de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, y se añaden cinco actos más entre el catorceno y el decimoquinto, que pasa a ser vigésimo. Precede a la edición de 1501 y a las subsiguientes una carta de el autor a su amigo en que se dice que aquel halló "estos papeles", que constituyen el primer acto, atribuidos a Juan de Mena o a Rodrigo Cota; y que no descubre su nombre por ser jurista y evitar murmuraciones, por tratarse de obra ajena a su facultad. De ahí resultan varios problemas a los que se han propuesto diversas soluciones. Creemos la más acertada la de Menéndez y Pelayo, según la cual Rojas es el autor de los veintiún actos en la versión refundida; y carece de autenticidad la historia que atribuye el primer acto a otro autor de los más renombrados entonces.[14]

La *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, conocida como *La Celestina*, es una obra fundamental.

Nos llama la atención dos aspectos: primero, la posibilidad de que una parte de la obra no sea de Rojas, aunque en la actualidad hay consenso de que el total de *La Celestina* es invención del Bachiller; y segundo, el cambio de "comedia" a "tragicomedia" a partir de la tercera edición, hasta la actualidad. Es importante destacar este detalle, porque con ello empezamos a observar un proceso en que la oposición clásica comedia / tragedia comienza a ser problematizada, no solo por los términos, sino en especial por las características divergentes de este teatro en relación con la propuesta aristotélica. La tragicomedia mezcla situaciones cómicas con elementos funestos, donde no hay un predominio de uno. Además, pone en el mismo nivel a personajes nobles (Calisto y Melibea) y populares (Celestina), lo cual no sucedía en el teatro clásico, donde los primeros eran exclusivos de la tragedia y los segundos de la comedia. Por último, la mezcla de estilos, culto y popular, es señal de que estamos ante una obra innovadora en muchos sentidos. Se ha indicado su naturaleza teatral, aunque su extensión es de novela, por lo que su puesta en escena sería imposible sin adaptaciones. Entonces, estamos ante una obra sin antecedentes directos en la literatura española. Se ha señalado influencias (en especial, el teatro latino y el *Libro de buen amor*), pero estas son asimilaciones y no imitaciones pasivas.

14 TORRI, Julio. *La literatura española*. México D.F: Fondo de Cultura Económica. 1955. pp. 106-107.

La historia es elemental: Calisto ve casualmente a Melibea en su huerto y se enamora de ella. A pesar de que ambos jóvenes eran de familias nobles, él paga los servicios de una vieja prostituta y alcahueta, conocida como la Celestina (aquí los estudiosos han señalado el posible origen diverso de ambos jóvenes: Calisto, proveniente de *cristianos viejos*, y Melibea, de *cristianos nuevos*, por lo que su relación habría sido oficialmente difícil), para que le ayude a conseguir al objeto de su pasión. Esta Celestina se vale de su sapiencia brujeril para lograrlo y así ambos jóvenes se aman clandestinamente, hasta que en una discusión entre criados en la calle, Calisto, quien se encontraba en la habitación de Melibea, salta el muro de su casa y muere. Melibea decide suicidarse. La obra termina con el lamento del padre de Melibea al enterarse de la muerte de su bella hija.

El manejo de elementos populares y –como ya se mencionó– la mezcla de especies, personajes y niveles de lengua en *La Celestina* han influido en el desarrollo del posterior teatro español e incluso en la novela picaresca.

5.3. PRIMEROS REPRESENTANTES (SIGLO XVI)

A lo largo del siglo XVI hubo una disputa entre escenificaciones de tendencia humanística clásica y obras donde elementos populares se entremezclaban con lo tragicómico (herederas de *La Celestina*). Al final, triunfaron las segundas.

Para fines de este siglo, se producían en España tres tipos de teatro: el *religioso*, representado al aire libre y en determinadas festividades de la Iglesia; el *cortesano*, que adquirió una gran relevancia en el reinado de Felipe IV, gracias el concurso de importantes dramaturgos y al auge de fiestas palaciegas; y el de los *corrales* (escenarios populares que con el tiempo se convertirían en verdaderos teatros), a los que acudía todo el pueblo.

Los dramaturgos que sientan las bases del teatro de la Edad de Oro (cuyos máximos exponentes son Lope y Calderón) en este periodo son los siguientes:

- Gil Vicente (1465-1536, dramaturgo portugués): *Farsa de Inés Pereira*.
- Bartolomé Torres Naharro (1485-1530?): *Himenea*.
- Lope de Rueda (1510-1565): *Los pasos* (entremeses).
- Juan de la Cueva (1543-1612): *El infamador*.

5.4. FÉLIX LOPE DE VEGA (FÉNIX DE LOS INGENIOS)

5.4.1. Vida

Nació en Madrid en 1562. Se dice que a los cinco años ya leía en latín y que a los doce comenzaría a escribir sus primeras comedias. Estudió en la Universidad de Alcalá de Henares, pero al no conseguir el bachillerato –era bohemio y mujeriego– trabajó como secretario y escritor de comedias. Se enamoró de Elena de Osorio (la "Filis" de sus versos), que se casó con otro por dinero, así que Lope escribía obras donde la insultaba. Ella lo acusó judicialmente, lo que le valió la cárcel y, debido a su insistencia, fue desterrado ocho años de Madrid. Este escritor fue marcadamente mujeriego: se casó dos veces y tuvo innumerables amantes, así como muchos hijos.

Lope de Vega, al ser secretario de diversos condes y duques, estuvo muy cercano al poder y a la corte. Para poder costear la cantidad de amantes e hijos que tuvo, escribía muchísimo y prácticamente no corregía. Sus comedias, poesías y novelas alcanzaron una gran fama, lo que generó envidias y disputas. Fue amigo de Quevedo y enemigo de Góngora, a quien criticaba su nuevo estilo; la relación con Cervantes fue tirante; este último le puso el apelativo de Monstruo de la Naturaleza por ser autor prolífico. Podemos afirmar que no ha habido literato que haya escrito más que Lope, aunque se sabe que han sido atribuidas a él obras de otros autores, sobre todo porque en su tiempo decir que era "de Lope" aseguraba el éxito.

En sus últimos años tuvo duros reveses –la muerte de su segunda esposa y de algunos hijos– y tomó los hábitos de sacerdote. Se enamoró de una bella joven que murió loca. Lope falleció en 1635. Doscientos autores le escribieron elogios, los cuales fueron publicados en Madrid y Venecia.

Lope de Vega y Carpio, conocido como el Monstruo de la Naturaleza y el Fénix de los Ingenios.

5.4.2. Características de su obra

- Estableció las fórmulas a que debía ajustarse el teatro nacional español (las definió en su *Arte nuevo de hacer comedias*; no olvidemos, sin embargo, que el término "comedia" en el siglo XVII también incluía a las obras de contenido trágico).
- Justifica sus innovaciones ante las censuras de los preceptistas clásicos, quienes defendían las tres unidades, alegando que "los que miran en guardar el arte / nunca del natural alcanzan parte", con lo cual sentenciaba que escribía para el pueblo.
- Su comedia representa la adopción definitiva del sistema de los tres actos (estructura presentación-nudo-desenlace) en lugar de los cinco de la tragedia clásica.
- Preferencia por el verso en sus obras dramáticas; la versificación lopesca maneja bien la polimetría.
- Creación del drama a través de la unión entre lo trágico y lo cómico (contra la opinión de los preceptistas aristotélicos, partidarios de la separación de los géneros). Por ese motivo, en sus obras aparecen repetidos contrastes. A nivel del estilo, emplea el "decoro poético" o representación de personajes de distinta clase social a partir de su tipo de lenguaje.
- Se abandona el uso de las tres unidades (en especial las de lugar y de tiempo): el autor traslada rápidamente la acción de un punto a otro para mostrarnos una vida en concentrada síntesis.

- Creación de personajes-tipo, sin profundidad psicológica y que cumplen un rol específico (el villano, el galán, la dama, etc.). De ellos, el más atrayente es el gracioso (tomado de Gil Vicente), el cual sirve de contraste entre lo idealista y lo práctico, lo entusiasta y lo burlesco.
- Se da mayor relevancia al dinamismo externo de la acción y a la intriga que a la representación psicológica de los personajes.
- Abordó temas de la historia épica de España con el fin de entretener al público, pero ello lo llevó también a establecer las bases del teatro nacionalista español.
- También trabajó temas religiosos, sin embargo, sus autos, comedias bíblicas y de santos, más que incidir en lo teológico o intelectual, son de tipo popular. En el teatro de esta tendencia destaca el tema del arrepentimiento.
- Otro tema fundamental de su teatro es el honor, el cual no solo es atribuido por Lope a los nobles: por su simpatía hacia lo popular, introdujo la innovación de hacer partícipes de él a los villanos. Sin embargo, por su amor a la monarquía, será siempre la persona del rey quien amparará al campesino contra el injusto ofensor (como en *Fuenteovejuna*).
- Inclusión de canciones y romances tradicionales en gran parte de su obra dramática, lo cual crea un clima de fresco lirismo.

Por último, si bien su obra se produce en una etapa barroca, cronológicamente hablando, presenta una transición entre este periodo y el anterior. De formación renacentista, Lope va a plasmar en su obra, sin embargo, caracteres ya plenamente barrocos: ideología religiosa y monárquica, juegos conceptistas, mezcla de estilos y especies, uso de oposiciones, etc.

5.4.3. Obras

Se ha dicho que Lope llegó a escribir más de 1200 comedias, sin contar sus otras obras. Los estudiosos serios de su obra han llegado a verificar 426 comedias y 42 autos (aparte de su poesía y narrativa, menos complicada de reconocer). Podemos clasificar su obra de la siguiente manera:

Comedias de tema profano

- De historia y leyenda española:
  Fuenteovejuna
  Peribáñez
  El mejor alcalde el rey
  El caballero de Olmedo
- Históricas y novelescas de tema extranjero:
  El castigo sin venganza
- Costumbristas:
  De capa y espada: *El acero de Madrid*
  De ambiente rural: *El villano en su rincón*
  Pastoriles y mitológicas: *Belardo el furioso*, *El marido más firme*

Obras de tema religioso

Comedias

- Bíblicas:
  La creación del mundo
- De santos:
  La buena guarda
- Autos:
  Del nacimiento
  La siega.

Narrativas

- Pastoril:
  La Arcadia
  La Dorotea
- Bizantina:
  El peregrino en su patria

Lírica

- *El laurel de Apolo* (1630 - inspirado en el "Viaje del Parnaso" de Cervantes)
- *Romances*
- *Rimas sacras*

Épica

- Histórica:
  La hermosura de Angélica (1602 - imitación del *Orlando furioso* de Ariosto)
  Jerusalén conquistada (1608)
  La Dragontea (1598)
  La corona trágica (1627)
- Mitológica:
  La Circe (1624)
  La Filomena (1621)
- Religiosa:
  Isidro (1599)
- Burlesca:
  La gatomaquia (1634)

Preceptiva en verso

- *Arte nuevo de hacer comedias* (1609 exposición de las normas que rigen su teatro y justificación ante los ataques de los aristotélicos)

5.5. FUENTEOVEJUNA

Esta obra fue escrita en 1610 y es definida como drama histórico o comedia histórica (según la definición de comedia de la época, como se ha mencionado). Lope toma esta historia de la *Crónicas de las tres órdenes de caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara* (1572), donde se hace referencia a la rebelión del pueblo cordobés de Fuenteovejuna ante las injusticias de su comendador durante el reinado de los reyes católicos.

5.5.1. Características formales

- Género: dramático.
- Especie: drama histórico.
- Estructura: dividida en tres actos (cada uno cumple las siguientes funciones respectivamente: presentación, nudo y desenlace).
- Estilo: sencillo, con inclusión de giros populares.
- Métrica: se observa una polimetría (variedad de versos, sobre todo de arte menor, aunque también evidenciamos endecasílabos); hay un predominio de octosílabos.

- Rima: alternancia de consonancia encadenada y asonancia.
- Estrofas: romances, cuartetos, octavas reales, entre otras.
- Variedad de escenarios (no se cumple las tres unidades clásicas teatrales).
- Personajes tipo: el comendador Fernán Gómez de Guzmán (villano), Frondoso (galán), Laurencia (dama), Mengo (gracioso).
- Desarrollo de una doble trama:
  1. Historia → lucha por el trono de Castilla entre Juana *la Beltraneja* y los reyes católicos (trama implícita)
  2. Intrahistoria → venganza del pueblo de Fuenteovejuna frente a las injusticias de su comendador (trama explícita)
- Representación de escenas violentas y sangrientas (el ajusticiamiento del comendador, por ejemplo).
- Se emplea la técnica dialógica del personaje colectivo: en el momento del ajusticiamiento al comendador, aparece en algunos momentos la expresión "todos" para designar a quien está tomando la palabra, es decir, se recrea una *voz colectiva* al referirse al acto de venganza.
- Uso de oposiciones (pueblo / nobleza, injusticia / justicia, amor / interés, vasallaje / rebelión, entre otras).

5.5.2. Personajes

Reyes católicos (Isabel y Fernando)

Nobles

Contra los reyes católicos:
- Rodrigo Téllez Girón, maestre de Calatrava
- Fernán Gómez de Guzmán, comendador mayor de la Orden de Calatrava

A favor de los reyes católicos:
- Rodrigo Manrique, maestre de Santiago

Secuaces del comendador: Flores y Ortuño

Alcaldes de Fuenteovejuna: Esteban (padre de Laurencia) y Alonso

Labradores:
- Mengo
- Barrildo
- Frondoso
- Juan Rojo (tío de Laurencia)

Labradoras:
- Jacinta
- Pascuala
- Laurencia

5.5.3. Temas

El tema principal es **el honor villano** ("villano" entendido como propio de los habitantes de la villa, en este caso Fuenteovejuna). Sus pobladores, básicamente labradores, ante las injusticias y abusos de su comendador, Fernán Gómez de Guzmán, deciden hacer justicia con sus propias manos y lo matan para vengar las afrentas que sufrían (azotes y violaciones). En esta obra hay una búsqueda por validar la justicia a través de la rebelión contra las malas autoridades.

5.5.4. Resumen

El comendador Fernán Gómez de Guzmán visita, con sus criados Flores y Ortuño, al joven maestre de Calatrava, Rodrigo Téllez Girón, para convencerlo de apoyar a la princesa Juana la Beltraneja quien estaba en guerra contra sus tíos, los reyes católicos, por la corona de Castilla. Ellos acuerdan tomar Ciudad Real en nombre de Juana.

En la plaza de Fuenteovejuna, las labradoras Laurencia y Pascuala conversan acerca de la persecución que sufre aquella por parte del comendador, el cual ahora enviaba a sus criados con presentes para la moza; sin embargo, Laurencia no aceptó por ser honrada.

Se acercan Mengo, Barrildo y Frondoso, sus amigos labradores, y debaten sobre el amor. Llega Flores y les narra las hazañas del comendador que apoyó al maestre y cómo tomaron Ciudad Real. Después Fernán Gómez es recibido con algarabía por el pueblo. Por otro lado, los reyes católicos, al enterarse de la suerte de Ciudad Real, enviaron de inmediato a Rodrigo Manrique, maestre de Santiago, con la consigna de recuperarla.

OTROS TEMAS IMPORTANTES DE *FUENTEOVEJUNA*

- La ambición: el comendador apoyaba a Juana *la Beltraneja* contra los reyes católicos, solo por beneficios personales.
- El engaño: para conseguir lo anterior, este comendador engañó al maestre de Calatrava, Rodrigo Téllez Girón, quien era joven e inexperto y lo convence para que luche contra los reyes católicos.
- El amor: entre Frondoso y Laurencia, aunque en el caso de la segunda es posterior y se genera a partir de la defensa que él hace del honor de la moza, cuando el comendador intentaba forzarla.
- La lascivia: encarnada en los apetitos sexuales del comendador, quien abusaba de su condición para aprovecharse de las labradoras.
- La venganza: relacionada con el tema principal el pueblo ya no soportaba las injusticias del comendador y lo lincharon.
- El vasallaje: a pesar de que la obra plantea la tesis de que un pueblo puede ajusticiar a su gobernante si este actúa de la forma como lo hizo el comendador, esta rebelión no hace mella en la estructura jerarquizada de la época: no se asesinó al comendador por su condición, sino por haber actuado con tanta injusticia.
- La benevolencia: la villa de Fuenteovejuna asesina a su comendador, pero sigue en actitud de vasallaje para con el rey.

Cerca de un arroyo, Laurencia conversaba con Frondoso, quien le declara su amor, hasta que apareció el comendador que estaba cazando y, al verla sola, le recriminó su indiferencia e intentó forzarla. Frondoso, que estaba escondido, la defendió y lo amenazó con la ballesta. Una vez libre Laurencia, su galán escapó mientras Fernán Gómez juró vengarse.

En la plaza de Fuenteovejuna, el alcalde Esteban conversaba con sus amigos cuando apareció el comendador, quien se quejó con él por el rechazo de su hija. Esto provocó la indignación de los demás que le replicaron. Fernán Gómez se burló de ellos. Al poco rato, llegaron mensajeros del joven maestre que estaba sitiado en Ciudad Real y pedía su ayuda; por ello el comendador partió de inmediato.

En el campo, Laurencia paseaba con Pascuala y Mengo, comentando sobre el coraje de Frondoso, cuando apareció Jacinta pidiendo ayuda ya que era perseguida por la gente del comendador. Las chicas huyeron asustadas, pero Mengo decidió protegerla y, al ser atrapados, fue azotado mientras ella, por resistirse, fue entregada a la soldadesca. En su huida, Laurencia se encontró con Frondoso y aceptó su propuesta matrimonial. Se celebró la boda, pero la fiesta fue interrumpida por Fernán Gómez quien regresaba frustrado de Ciudad Real que ya estaba en poder de los reyes católicos. Se desquitó con los novios a los que detuvo, pese a las protestas de Esteban.

Los varones de Fuenteovejuna se reunieron en el cabildo y manifestaron sus quejas contra el comendador por la deshonra de sus mujeres. Laurencia llega golpeada y ultrajada y, a través de un encendido discurso, los acusa de cobardes por tolerar tantos atropellos y los insta a rebelarse. Todos deciden seguirla, también las mujeres y así el pueblo asalta la casa de su señor cuando este pretendía ahorcar a Frondoso; luego lo linchan y matan a sus cómplices, solo Flores escapa herido y los denuncia ante los reyes católicos. Ellos mandan a un juez pesquisidor, pero la población ya había acordado responder que Fuenteovejuna lo hizo. De este modo, mantienen su palabra aun en medio de las torturas y amenazas.

Por otro lado, el joven maestre cambia de actitud y les pide perdón a los reyes católicos, además de ofrecerles sus servicios. También llega el juez para informar el resultado negativo de su investigación.

Al final, los pobladores de Fuenteovejuna se presentan ante los reyes para justificar su crimen y exponen los abusos del comendador. El rey los perdona y anuncia que quedarán bajo su protección.

Escena VI
(Salen todos)
Comendador
¡Pueblo esperad!
Todos
¡Agravios nunca esperan!
Comendador
Decidmelos a mí, que iré pagando,
a fe de caballero, esos errores.
Todos
¡Fuenteovejuna! ¡Viva el rey Fernando!
¡Mueran malos cristianos, y traidores!
Todos
¡Nuestros señores
son los reyes católicos!
Comendador
¡Espera!
Todos
¡Fuenteovejuna, y Fernán Gomez muera!
Escena VII
(El Comendador y los suyos se retiran combatiendo por un lado de la escena, y mientras los hombres van tras de ellos, las mujeres entran por el otro lado. Se van, y salen las mujeres armadas).
Laurencia
Parad en este punto de esperanzas,
soldados atrevidos, no mujeres.
Pascuala
¡Lo que en las mujeres son en las venganzas!
¡En él beban su sangre! ¡Es bien que esperes!
Jacinta
¡Su cuerpo recojamos en las lanzas!
Pascuala
Todas son de esos mismos pareceres.
Esteban (dentro)
¡Muere, traidor Comendador!
Comendador
Ya muero.
¡Piedad, Señor, que en tu clemencia espero!
Barrildo (dentro)
Aquí está Flores.
Mengo
¡Dale a ese bellaco!
Que ese fue el que me dio dos mil azotes.
Frondoso (dentro)
No me vengo, si el alma no le saco.
Laurencia
¡No excusemos entrar!
Pascuala
No te alborotes.
Viene es guardar la puerta.
Barrildo (dentro)
No me aplaco.
¡Con lágrimas agora, marquesotes!
Laurencia
Pascuala, yo entro dentro, que la espada
No ha de estar tan sujeta y envainada. (Se va.)[15]

5.6. PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

5.6.1. Vida

Nació en Madrid el año de 1600. Estudió en el Colegio Imperial de los Jesuitas. Allí aprendió gramática, griego, latín y teología. Siguió sus estudios en las universidades de Alcalá y de Salamanca, donde comienza su interés por la literatura. Sin embargo, decide llevar una vida militar, combinada con cierta bohemia y desorden.

Ya para 1625, nuevamente en la corte, decide hacer carrera de dramaturgo y obtiene su primer gran triunfo con la obra *La dama duende*. Se convirtió en el principal dramaturgo de la corte de Felipe IV y ocupó el lugar dejado por Lope tras su muerte. Es nombrado caballero de la Orden de Santiago. Años después ingresa como terciario en la Orden de San Francisco. En 1651 se ordena

15 LOPE DE VEGA, Félix. *Fuenteovejuna*. Santiago de Chile: Editorial Castalia, 1986. pp. 146-150.

como sacerdote. Para esta época escribe menos dramas de temática profana y se dedica más a la creación de autos sacramentales, especie que llevó a su plenitud. Falleció en la ciudad que lo vio nacer, en la primavera de 1681. La fecha de su muerte es considerada como el inicio de la decadencia del Barroco español en general.

La obra de Pedro Calderón de la Barca es la máxima expresión del teatro barroco español.

3.2. Características de su obra

Por lo general, su obra suele ser dividida en dos etapas o estilos:

Primer estilo

Calderón ordena y condensa el difuso teatro lopesco, que influye en él. Elimina lo accesorio, concentra la acción en torno a un tema central y estiliza las zonas de realismo costumbrista, lo cual se observa en sus comedias de capa y espada.

Segundo estilo

Su obra de madurez se inicia hacia 1635. Lo ideológico y escenográfico adquiere mayor relevancia; los elementos realistas desaparecen casi por completo y se da paso a lo simbólico, fantástico y poético. Brillante profusión de recursos ornamentales de estilo barroco –líricos, plásticos, musicales– adornan su obra dramática, en cuyo núcleo se halla a menudo un concepto filosófico.[16]

- Ornamentación recargada, típica del Barroco: por ejemplo, en la complicada escenografía que sirve de marco a las obras, sobre todo a las del segundo estilo y a los autos sacramentales. Hay un magnífico despliegue de sorprendentes trucos escenográficos y efectos visuales: jardines maravillosos, apariciones de seres sobrenaturales, castillos que viajan por los aires. Además, hay acompañamiento de danza y música.
- Subordinación de los elementos dramáticos a un motivo central: encontramos en su propuesta dramatúrgica una estilización esquemática de la realidad, a base, por ejemplo, de una ordenación simétrica y correlativa de los personajes (el violento, el apacible, entre otros).
- Abundancia de metáforas, así como sentido hiperbólico de las imágenes; también apreciamos constantes referencias a la mitología clásica.
- Carácter filosófico de sus obras, lo cual es de una importancia decisiva, pues al verse subordinada la acción al pensamiento, los personajes llegan a ser por lo general símbolos de conceptos abstractos.
- Su propuesta ideológica incide en tres aspectos:
  1. **Social** (influencia de las convenciones de la época, en especial del tema del honor).
  2. **Moral** (adopta puntos de vista del estoicismo y la tradición cristiana).
  3. **Teológico** (se subordina a los conceptos fundamentales de la teología neoescolástica de los jesuitas, por ejemplo, la concepción del libre albedrío en la vida de los hombres).

16 Cfr. García López. Ob. Cit. pp. 325-326.

- También hay influencia de las doctrinas tomistas, sobre todo en cuanto al valor de la inteligencia y del estudio como medio para llegar al conocimiento de las verdades eternas, e incluso a la santidad. Dio relevancia al elemento intelectual, a diferencia de Lope, en quien lo religioso ofrece siempre matices de tipo sentimental y emotivo.
- Al igual que Lope, hay en su obra una exaltación del honor y el respeto a la persona del monarca, aunque llevados al extremo. La lealtad al rey se antepone a la vida y al honor.
- Sus ideas morales llevan el sello pesimista de la época: la noción del desengaño se impone; se insiste además en la apariencia engañosa de las cosas y en su ineludible caducidad. El concepto negativo de la humana existencia halla imágenes en qué expresarse (la efímera vida de las flores, la vida como representación teatral o como un "puro sueño", etc.).

5.6.3. Obras

De Calderón tenemos ciento veinte comedias, ochenta autos sacramentales, así como algunas piezas breves (entremeses, loas, jácaras, etc.).

Las obras se dividen por lo general de la siguiente manera:

- Dramáticas de historia: *La gran Cenobia*.
- De honor y de celos: *El alcalde de Zalamea*.
- De enredos: *La dama duende*.
- Filosóficas: *La vida es sueño*.
- Religiosas: *El mágico prodigioso*.
- Fantásticas y mitológicas: *La hija del aire*, *La estatua de Prometeo*.

Entre sus autos sacramentales, el más famoso es *El gran teatro del mundo* (alegoría de los personajes terrenales y divinos que conforman la vida humana; tiene un marcado trasfondo moral). Otros: *Divino Orfeo*, *Laberinto del mundo*, *Sueños hay que verdad son*, etc.

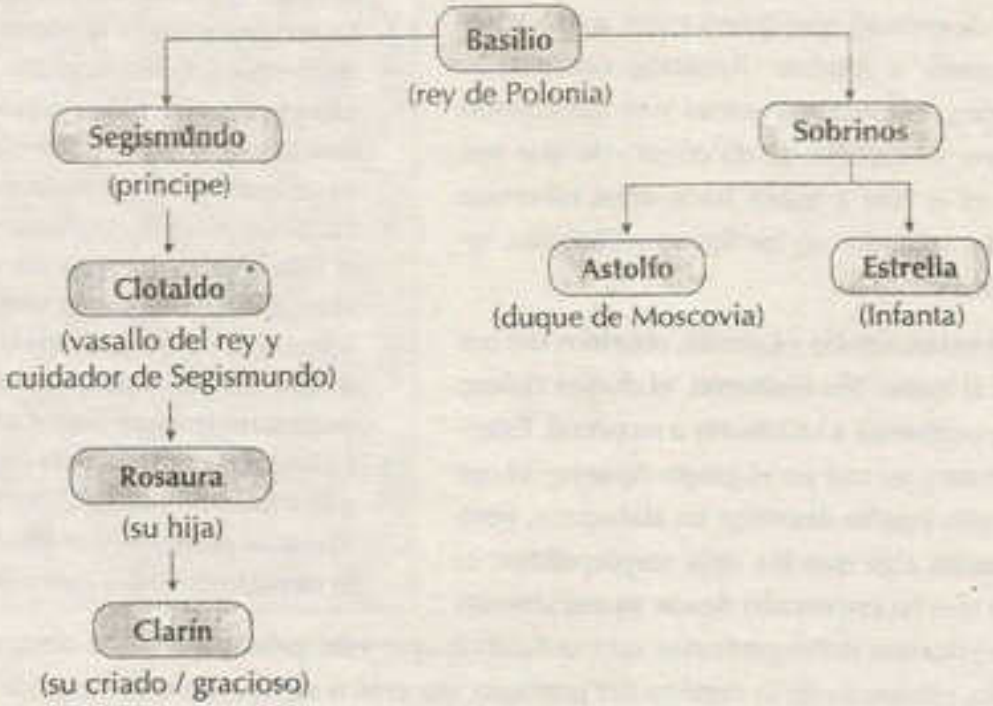
5.7. LA VIDA ES SUEÑO

5.7.1. Características formales

- Género: dramático.
- Especie: drama filosófico.
- Estructura: división en tres jornadas o actos.
- Métrica: hay una polimetría en tanto se observa un empleo de versos heptasílabos y endecasílabos (silvas), así como de octosílabos (romances). Asimismo, hay uso de rima consonante y asonante.
- Estilo: poético, con uso recargado de figuras. El lenguaje barroco de Calderón se inclina hacia un conceptismo lírico y una profunda reflexión de ideas (tono filosófico).
- Escenarios exóticos (reinado de Polonia).

- Personajes tipo, que cumplen una función o rol específico: Basilio (culpabilidad), Astolfo (ambición), Rosaura (recuperación de la honra), Clarín (gracioso), etc. Sin embargo, el protagonista (Segismundo) es representado como un ser conflictivo y contradictorio, por lo cual muestra una mayor profundidad sicológica.
- Empleo de monólogos reflexivos (los más famosos son los de Segismundo).
- Referencias mitológicas del mundo grecolatino.
- Escenas poéticas y dramáticas.
- Como consecuencia de la ideología barroca, se observa en los personajes una inclinación a esconder o a intercambiar identidades (de hombre a mujer, de príncipe a preso, de dama a soldado, etc.).

7.2. Personajes



3.7.3. Temas

La vida es sueño es la obra más representativa del teatro barroco español. Por ello, en su trama subyace una ideología de marcado pesimismo y escepticismo: la reflexión en torno a la vida, la cual es vista como un sueño, es decir, algo esporádico y fugaz, donde el hombre vive (sueña) sin saber si es dueño absoluto de sus decisiones o si simplemente forma parte de una trama donde cumplen varios roles dramáticos. Por ello, las oposiciones son constantes en esta obra de inclinación metafísica, en especial, **el contraste de la vida como realidad o ficción**.

5.7.4. Resumen

Rosaura, vestida de hombre, llega a Polonia con su criado Clarín. Su objetivo: vengarse del duque Astolfo por haberla deshonrado. Llegan a la torre y allí escuchan los lamentos de Segismundo, quien reflexiona acerca del destino desgraciado del hombre, quien, a pesar de su conciencia, tiene menos libertad que los demás seres. Su sentencia es desgarradora: el mayor pecado del hombre es haber nacido. Observa a los recién llegados y, debido a que siempre ha vivido en la torre, sin que nadie le diera educación (salvo los cuidados de Clotaldo), actúa hostilmente. En eso llegan Clotaldo con soldados, quienes los capturan: el rey había decretado que quien entre a esa torre sería condenado a muerte. Rosaura, confundida con un hombre, entrega sus armas y es allí cuando Clotaldo, al ver su espada, se da cuenta de que ese (esa) joven es el hijo a quien hace años tuvo que renunciar. Los soldados se los llevan y Clotaldo, temeroso, va tras ellos.

En el palacio están Astolfo y Estrella, sobrinos del rey y aspirantes al trono. Sin embargo, el duque quiere asegurarse y comienza a enamorar a su prima. Estrella se da cuenta y no cae en el juego. Aparece el rey Basilio. Los sobrinos se desviven en alabanzas, pero el rey les cuenta algo que los deja sorprendidos: él tiene un hijo que ha encerrado desde su nacimiento en una torre, porque hubo profecías que señalaban que este príncipe sería la desgracia para el reino. Basilio, temeroso de la certeza del presagio, encerró a su hijo, pero la carga de conciencia ha sido tan grande que ha decidido traerlo para comprobar si es cierto. Los sobrinos se quedan pasmados y preocupados, porque ello afecta sus intereses, pero aparentan tranquilidad y prometen apoyar al rey en todo. Llegan los soldados con los presos y Clotaldo. El rey, sin embargo, anula el edicto, pues ha decidido traer a su hijo a la corte. Clotaldo se da cuenta de que tiene una hija: Rosaura, quien queda como dama de Estrella. Astolfo la reconoce. Mientras tanto, Segismundo es narcotizado y traído a palacio. Al despertar, está en una hermosa habitación. El rey y Clotaldo le cuentan toda la verdad y Segismundo, que no había sido educado para la vida cortesana, actúa como un bárbaro, y amenaza a todos. Ve a Estrella y luego a Rosaura, y ya que no sabe comportarse con una dama, las trata sin cortesía. Un criado lo induce a actuar con respeto y Segismundo lo tira del balcón. Astolfo lo reprende y deciden enfrentarse. En eso el rey suplica que se tranquilice, pero su hijo lo amenaza y se marcha. El padre piensa que el presagio es cierto y lo vuelve a narcotizar.

OTROS TEMAS IMPORTANTES DE *LA VIDA ES SUEÑO*

- El libre albedrío: la lucha entre fatalismo y decisión de la voluntad humana se evidencia en la creencia en los astros por parte del rey, lo cual permite el encierro de Segismundo, y su libertad e incumplimiento de las predicciones. Ello muestra que el hombre toma conciencia de que es dueño de sus acciones.
- La ambición: encarnada por los primos Astolfo y Estrella, quienes ansían la corona de Polonia, sin saber que existe un príncipe que frustrará sus planes.
- La recuperación de la honra: evidenciada en Rosaura, quien llega de Polonia buscando a Astolfo, quien le prometió matrimonio y la deshonró. No olvidemos que es un tema clave del teatro calderoniano.
- La benevolencia: Segismundo perdona la vida a Clotaldo, pues ha sido en todos esos años de encierro como un padre; asimismo, perdona al mismo rey a pesar de que por su culpa ha vivido en una fría mazmorra durante tantos años.
- La lealtad: en forma más bien conflictiva y típicamente barroca, pues un soldado ayuda al príncipe, y al final este mismo lo castiga por haber traicionado a su rey.

Segismundo despierta otra vez en su celda y Clotaldo lo convence de que todo fue un sueño (es allí donde exclama su famoso monólogo sobre la vida). A Clarín también lo han encerrado en otra celda por estar fisgoneando. El pueblo, sabe que tiene un príncipe y, con ayuda del ejército, deciden liberarlo, pues no quieren que Astolfo sea su próximo rey. Segismundo es liberado y finalmente vence a su padre. En la reyerta muere Clarín. El rey no esperaba clemencia de su hijo, creyendo que se cumpliría la predicción, pero sucede todo lo contrario: Segismundo, que pensaba que quizá seguía soñando, actuó con más prudencia y perdonó a su padre, y nombró consejero a Clotaldo. Mandó capturar al soldado que lo liberó, pues, a pesar de que lo había ayudado, también había actuado contra su rey. Además ordenó que Astolfo se case con Rosaura para que así ella recupere su honra. Actúa como un príncipe justo y prudente, con lo cual contradice el presagio.

Segismundo, después de conocer que había sido encerrado solo por presagios, se enoja con su padre el rey de Polonia.

⏩ *LA VIDA ES SUEÑO*

(fragmento)

Segismundo
Supuesto que sueño fue,
no diré lo que soñé,
lo que vi, Clotaldo, sí.
Yo desperté, yo me vi
¡Qué crueldad tan lisonjera!
En un lecho que pudiera,
con matices y colores,
ser el catre de las flores
que tejió la primavera.
Aquí mil nobles rendidos
a mis pies nombre me dieron
de su príncipe, y sirvieron
galas, joyas y vestidos
la calma de mis sentidos
tú trocaste en alegría,
diciendo la dicha mía,
que, aunque estoy desta manera,
Príncipe de Polonia era.
Clotaldo
Buenas albricias tendría.
Segismundo
No muy buenas; por traidor,
con pecho atrevido y fuerte
dos veces te daba muerte.
Clotaldo
¿Para mí tanto rigor?
Segismundo
De todos era señor,
y de todos me vengaba;
solo a una mujer amaba...
que fue verdad creo yo
en que todo se acabó
y esto solo no se acaba. (Vase el Rey)
Clotaldo
(Aparte. Enternecido se ha ido
El Rey de haberle escuchado.)
Como habíamos hablado
de aquella águila, dormido,
tu sueño imperios ha sido;
mas en sueños fuera bien
honrar entonces a quien
te crió en tantos empeños,
Segismundo, que aun en sueños
no se pierde el hacer bien. (Vase)

Segismundo
Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición
por si alguna vez soñamos;
y si haremos, pues estamos
en un mundo tan singular,
que el vivir solo es soñar;
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que hasta despertar.
Sueñe el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso que recibe
prestado, que el viento escribe;
y en cenizas le convierte
la muerte (¡desdicha fuerte!):
¿Qué hay quien intente reinar
viendo que hay de despertar
en el sueño de la muerte?
Sueña el rico en su riqueza,
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende,
y en el mundo, en conclusión.
Todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.
Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.[17]

6▸ La narrativa

Durante la Edad de Oro española hubo un importante desarrollo de diversas tendencias novelescas en sus dos periodos (Renacimiento y Barroco). A continuación, veamos estas principales tendencias y los más representativos narradores.

6.1. La novela de caballería

6.1.1. Origen

Sus antecedentes son medievales. Estas novelas se ponen de moda en España y Portugal a lo largo del siglo XVI.

El espíritu heroico y amoroso que se exalta en estas obras es propio del mundo medieval donde se hiperboliza la figura del caballero andante y el amor cortés, respectivamente. Sus antecedentes son diversos: por ejemplo, el ciclo artúrico (leyendas sobre el rey Arturo y los caballeros de la mesa redonda), los cantares de gesta y la tradición del romancero.

El libro precursor de la caballería en España es el *Tirant lo Blanch*, escrito a fines del siglo XV por Mosén Johannot Martorell (1460). Recrea la historia del caballero Roger de Flor, quien con sus almogávares llegó a Oriente (principios del siglo XIV) y llevó a cabo grandes hazañas y conquistas. Sin embargo, la novela paradigmática de esta tradición es sin duda el *Amadís de Gaula*.

17 CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A. pp. 63-65.

A lo largo del siglo XVI, la aparición y éxito de determinado héroe generaba el desarrollo de ciclos o series: los más difundidos han sido los de Amadís de Gaula, de Belianís de Grecia, la Demanda del Santo Grial, del Caballero del Febo, del Caballero de la Cruz, Palmerín de Oliva, entre otros.

Otras novelas representativas de esta tradición son: *Libro del caballero Cifar*, *Cirongilio de Tracia* (Bernardo de Vargas), *Claribalte* (Gonzalo Fernández de Oviedo), *Felixmarte de Hircania* (Melchor Ortega), los anónimos *Olivieros de Castilla* y *Philesbián de Candaria*, etc.

6.1.2. El Amadís de Gaula

En 1508, en Zaragoza, aparecen los *Cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula*, cuya edición estuvo a cargo de Garci Ordóñez de Montalvo, regidor de Medina, quien refundió los tres primeros libros y le agregó una cuarta parte. Hasta la fecha no se ha fijado su autoría.

Amadís de Gaula es el caballero andante más famoso de las novelas de caballería.

En la versión original, se señala que Amadís nació de los amores furtivos del rey Perión de Gaula y de la princesa Elisena de Bretaña. El niño es criado por el caballero Gandales y protegido por la hechicera Urganda, llamada la Desconocida porque nunca se presenta con la misma cara ni el mismo aspecto. El héroe es perseguido por el mago Arcaláus. Llega a la Ínsula Firme, vence al monstruo Endriago, donde conoce a su hermano Galaor, y atraviesa por todo tipo de peligrosas aventuras por amor a su amada Oriana, hija del rey Lisuarte de la Gran Bretaña. Sin embargo, este rey, mal aconsejado, echa de su lado a Amadís e intenta casar a Oriana con un enemigo del héroe. La dama es rescatada por el héroe y llevada a la Ínsula Firme. Lisuarte declara la guerra a Amadís acompañado por Galaor (envidioso de su hermano) y Esplandián (a quien Lisuarte ha criado sin saber que es su nieto). Amadís mata a Galaor y a Lisuarte, pero sucumbe ante Esplandián. Oriana, al ver la muerte de su amado, se lanza desde una ventana y muere. Urganda aparece y revela la verdad sobre sus padres a Esplandián.

La versión de Montalvo modifica el final: Lisuarte y Amadís hacen las paces, se conoce la identidad de Esplandián y Galaor no aparece en batalla. Al final, Lisuarte es encantado y Amadís debe gobernar. La historia continúa en las *Sergas de Esplandián*.

6.2. LA NOVELA PASTORIL

Su origen es italiano, tenemos como antecedente la *Arcadia* (1504) de Jacobo Sannazaro y la poesía bucólica, que alcanza su mayor representatividad en las *Églogas* de Garcilaso.

La novela pastoril se pone de moda en la península ibérica a partir de la aparición de los *Siete libros de Diana* (1559) del portugués Jorge de Montemayor (escribía en castellano). En esta tendencia novelesca encontramos elevado concepto del amor, visión idealista del mundo, apacible lentitud

tanto en los diálogos como en la representación del mundo rural e influencia de la visión idealista de la novela de caballería (por ejemplo, en el empleo de recursos mágicos).

Aparte de la *Diana* de Montemayor, otras obras representativas son *Diana enamorada* (1564) de Gil Polo, *El pastor de Filida* (1582) de Gálvez de Montalvo, *La Galatea* (1585) de Cervantes, la *Arcadia* (1598) de Lope de Vega y *La constante Amarilis* (1607) de Suárez de Figueroa.

6.3. LA NOVELA PICARESCA

6.3.1. Origen

La picaresca surge en España y es de un mayor carácter realista. Esto último sobre todo por el contexto en que se desarrolla: si consideramos que, aparte del *Lazarillo de Tormes*, la gran mayoría de novelas picarescas se producen desde fines del XVI hasta mediados del XVII –época del Barroco–, recordaremos que en ese periodo se vive una crisis española por la pérdida de la hegemonía europea de la Corona, frente a potencias como Inglaterra y Francia, además del gran gasto que generaban las guerras, motivo por el cual el pueblo español, en grandes sectores, sufre miseria, hambre y marginalidad. Por aquel tiempo proliferaban mendigos y criados desempleados en toda la península. Es allí donde tenemos el origen de un personaje que se convierte en prototipo de una realidad marginal: el pícaro. A partir del estudio sobre el *Lazarillo de Tormes*, hecho por el chileno Eduardo Godoy, podemos señalar los rasgos que en mayor o menor medida caracterizan a este pícaro:

El pícaro es un jovenzuelo marginal que aprende a sobrevivir a través de engaños y bribonadas.

1. Sus orígenes son humildes y negativos: hijo de padre ladrón y madre amancebada. Genealogía vil.
2. Es mozo de muchos amos, en especial destacan los de su infancia (ciego, clérigo y escudero en el *Lazarillo de Tormes*).
3. Tiene frente a sí un mundo hostil y enemigo; sus amos se aprovechan de su condición. Frente a la crueldad de ellos, emplea el ingenio y la astucia: son sus armas de lucha.
4. El hambre es un motivo definidor en varias etapas, sobre todo en las primeras.
5. La situación desde la que narra marca la máxima deshonra. Aprendió que la honra tiene valor solo es apariencia; lo que sí tiene valor es lo que le produce bienestar material.
6. Va de la inocencia a la conciencia de la subsistencia.
7. La mendicidad, en la primera etapa, es su forma de existencia habitual.
8. Sus valores morales se invierten, por lo que el vocabulario sufre ambigüedades.
9. El mundo de las personas que lo rodean es negativo, todo conduce a una formación corrupta.

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

10. El deseo de ascenso social es otro motor de conducta y la vida de este personaje que, incluso, hace trizas toda consideración ética.
11. La soledad es otro de sus elementos definidores.
12. Al narrar en primera persona, su perspectiva es única.[18]

A partir de estas características, podemos observar uno de los máximos aportes de la novela española a la narrativa universal: la configuración del "antihéroe", el cual no debe ser entendido como villano, como oposición del héroe clásico, sino más bien como un héroe cuyas acciones son generadas por otros intereses: mientras el héroe clásico es perfecto, idealizado y noble, y lucha por la inmortalidad y fama de su nombre (Aquiles, Ulises), el antihéroe es un marginal, un ser socialmente rechazado, económicamente pobre, que lucha no por fama, sino para no morirse de hambre y contra su condición de imperfección y mediocridad.

Siguiendo nuevamente a Eduardo Godoy, a continuación veamos las características más comunes de las novelas picarescas:

- Su personaje central es un pícaro que sirve de nexo a todos los episodios narrados.
- El carácter realista se combina con las escenas paródicas o graciosas.
- La conducta de este pícaro se inscribe dentro de lo no imitable.
- Es una seudoautobiografía, narración en primera persona, en que el pícaro da cuenta de su vida pasada y, naturalmente, jerarquiza los episodios vividos.
- Todos los episodios narrados remiten a la situación final en que se encuentra el narrador y la explican. El narrador adulto o maduro, instalado en un hoy, da cuenta de un ayer que explica su situación. Es decir, al mismo tiempo que se presenta, se recuerda, se revive y se juzga.
- Hay una variación en la concepción del entorno en que el personaje está inserto, pues se presenta un proceso conflictivo entre ambos, entre la interioridad y la experiencia, y ambas no pueden separarse. El entorno es hostil, enemigo del pícaro, el que se ve obligado a luchar por sí mismo en un contexto para el cual no estaba preparado.
- El pícaro se mueve horizontalmente a través del espacio; es lo que se llama *principio de viaje*, pues una de las características del personaje es el estar moviéndose de un lugar a otro.
- El pícaro es un ser solitario y, en este sentido, se contrapone a otros personajes del tiempo que conviven con los demás. En todas las novelas picarescas, hay un momento en que los pícaros toman conciencia de esa soledad, lo que implica vivir en un mundo hostil y enemigo.
- La novela picaresca es considerada novela de aprendizaje, pues la actitud de la voz que narra es el resultado de los modos de existencia y de experiencia que el pícaro ha narrado.[19]

18 Cfr. GODOY, Eduardo. "Estudio" en *Lazarillo de Tormes*. Santiago de Chile: LOM Ediciones. 2005. pp. 42-43.

19 Cfr. Ibídem. pp. 15-16.

5.3.2. El *Lazarillo de Tormes*

Si bien a través de la historia se ha investigado profusamente sobre la autoría de esta obra, hasta la fecha no se ha podido establecer una respuesta definitiva.

La *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* aparece publicada de manera simultánea (1554) en cuatro ciudades: Burgos, Alcalá de Henares, Medina del Campo (España) y Amberes (actual Bélgica). En las cuatro ediciones hay ciertas diferencias y en ninguna de ellas aparece el nombre del autor. Ello ha generado todo tipo de especulaciones. Por ejemplo, debido a las críticas rotundas que hay a la Iglesia católica en esta obra –en plena expansión de la Reforma y en los años del Concilio de Trento–, se sospecha que el autor haya compartido ideas erasmistas, motivo por el cual escondió su nombre para que no sufra persecución. También se ha puesto en tela de juicio que sea una novela picaresca, pues esta tendencia, tanto por sus características formales como por los temas y el contexto que representa, es ante todo barroca (ya dijimos que la producción mayor de obras picarescas tiene lugar en la primera mitad del siglo XVII). Algunos estudiosos plantean que el género como tal empezó con el *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán, y no con el *Lazarillo de Tormes*.[20] Sin embargo, lo que es innegable es que, más allá de las fechas (la novela aparece en un periodo de Renacimiento tardío y de manierismo, antecedente del Barroco), lo cierto es que el Lazarillo marca un rumbo para el desarrollo de la picaresca barroca del siglo XVII.

También es interesante mencionar que, cinco años después de su aparición, esta novela fue incluida en el Index o listado de libros declarados prohibidos por la Inquisición). Años después se vuelve a publicar, pero limpiado de los ataques a la Iglesia. A esta versión se le ha conocido como el *Lazarillo castigado o expurgado*. Por suerte, las ediciones modernas se basan en las primeras ediciones.

En cuanto a la autoría, la mayoría de estudiosos aceptaba como creador de esta novela a Diego Hurtado de Mendoza (1505-1575), poeta y diplomático español. A pesar de ser la hipótesis más clásica, no hay mayor sustento para su aceptación y en la actualidad ha sido casi descartada. Otros nombres se han sumado a la lista de posibles autores del *Lazarillo*: Juan de Ortega, Juan de Valdés, Sebastián de Horozco, Lope de Rueda, Pedro de Rúa, Hernán Núñez de Toledo. Sin embargo, la tesis más actual ha sido propuesta por la estudiosa Rosa Navarro, quien señala que el autor de esta obra es Alfonso de Valdés (1490-1532), prosista de quien ha estudiado meticulosamente el estilo de sus obras, consejero de Carlos V y principal valedor de las ideas erasmistas en España, y ha encontrado rasgos que lo puedan emparentar con el *Lazarillo*.[21] En el mundo académico actual es una propuesta que va teniendo mayor difusión. Sin embargo, no está dicha aún la última palabra.

---

20 Por ejemplo, esta es la opinión de la estudiosa española Rosa Navarro, profesora de la Universidad de Barcelona, con quien volveremos para mencionar su teoría sobre la autoría del *Lazarillo*.

21 Cfr. Godoy. Ob. Cit. pp. 68-69.

Características formales

- Género: narrativo.
- Especie: novela picaresca.
- Estructura: la novela está dividida en un prólogo y siete tratados.
- Predominio de la narración en primera persona (narrador-protagonista). La perspectiva en que se dispone la narración es a manera de una autobiografía.
- Linealidad en la disposición de la historia (orden cronológico). Sin embargo, los tratados, más que consolidar un argumento, presentan un conjunto de anécdotas, por ello se critica su débil estructura narrativa.
- Estilo: sencillo y preciso. Se emplea giros del lenguaje popular, los cuales son combinados con un uso estándar o culto del español de ese entonces.
- Carácter realista: ya se ha señalado que esta obra representa una etapa de crisis de la sociedad española de mediados del siglo XVI.
- Escenarios y personajes marginales: salvo el arcipreste San Salvador, los demás provienen de las capas bajas de la sociedad, incluso del lumpen; igualmente, los escenarios son los suburbios de las ciudades a las que llega Lázaro.
- Empleo de la ironía, relacionada con el uso de oposiciones: expresiones contradictorias que generan una reflexión por parte del personaje (por ejemplo, el reconocimiento, por parte del hermanito de Lázaro, de que su padre es negro).
- Escenas cómicas y de gran crudeza: en la obra se intercalan las travesuras de Lázaro con los castigos que recibía, en un contexto marcado por la miseria, el abuso y el aprovechamiento.

Personajes

PRINCIPAL	SECUNDARIOS
• Lázaro de Tormes (pícaro)	• Madre de Lázaro • Padrastro y hermano de Lázaro • Amos de Lázaro: un ciego, un clérigo, un escudero, un fraile, un buldero, un pintor de panderetas, un capellán • Jefes de Lázaro: un alguacil, el arcipreste de San Salvador

Temas

El tema principal de esta obra es **la supervivencia**, pues Lázaro, el narrador-protagonista, es un antihéroe o ser marginal que lucha a lo largo de su vida con el único objetivo de comer, es decir, no morirse de hambre. Ello evidencia el contexto de marginalidad en que se desenvuelven los personajes y que se relaciona con la crisis de la sociedad española en ese entonces.

OTROS TEMAS IMPORTANTES DE *EL LAZARILLO DE TORMES*

- **La marginalidad**: algunos la muestran directamente (Lázaro) o hasta se ufanan de ella y de su capacidad de sobrevivir (ciego); otros aparentan una condición privilegiada (escudero), pero, en la gran mayoría de los casos, los personajes del Lazarillo están inmersos en la marginalidad económica y social.
- **El hambre**: en Lázaro, sobre todo en los primeros tratados, comer era la base de sus necesidades y lo que condiciona su forma de ver la vida, hasta considerar irrelevante el honor siempre que se hayan satisfecho las necesidades básicas.
- **El aprendizaje doloroso**: esto se evidencia sobre todo en la relación entre el ciego y Lázaro, donde desde un comienzo el amo le enseña al niño que debe desconfiar de todo, así como aprender a sobrevivir. Claro que esta enseñanza se logrará a fuerza de un inhumano maltrato físico.
- **La corrupción de la Iglesia**: a lo largo del Lazarillo, hay ataques frontales a la conducta de los hombres de fe, tales como clérigos, frailes, capellanes y vendedores de bulas. Gula, estafa, lujuria, entre otros, son vicios que aquejan a estos hombres de la Iglesia y reflejan su decadencia moral.
- **La falsa apariencia**: encarnada en el escudero, personaje que era tan pobre como Lázaro, hasta el punto de que el sirviente debía buscar alimento para el amo, y que sin embargo aparentaba una condición más elevada –a través de su vestimenta, por ejemplo–, pues era la única manera para poder conseguir trabajo.
- **El deshonor**: al final de la obra, cuando se sospecha que la esposa de Lázaro lo engaña con el arcipreste, él sostiene que, mientras no se demuestre lo contrario, seguirá creyendo en ambos. Para este pícaro, el honor no es la prioridad. Vemos la crítica a una sociedad degradada, donde el hombre, por sus necesidades, pierde a veces los valores y solo se preocupa por los beneficios materiales.

Resumen

En el primer tratado, Lázaro cuenta su origen y el porqué de su nombre. Sus padres fueron Tomé Gonzales y Antonia Pérez, y nació a orillas del río Tormes. Su padre es castigado por robar harina del molino del cual estaba a cargo. Por ello es enviado a la guerra como ayudante de caballeros y muere. Luego la madre se relaciona con un moreno encargado de caballos, con el cual tiene un hijo y que para mantenerlos sustraía alimentos y otros objetos a su patrón. Al ser descubierto, el negro es azotado; la madre también sufre azotes y se marcha a otro pueblo donde trabaja para mantener a sus dos hijos. Ahí conoce a un ciego a quien le entrega a Lázaro como mozo. El niño, que tenía doce años, se despide llorando. El ciego le da a Lázaro su primera lección al golpearle la cabeza contra una estatua de piedra que tiene forma de cabeza de toro.

Luego de varios días, el muchacho se da cuenta de que su amo es un tipo mezquino y que, a pesar de que obtiene mucho dinero y comida con los rezos que hacía, le da apenas unas migajas. Lázaro, para calmar su hambre se vale de tretas para robarle panes o cambiar las monedas que le daban como limosna por otras de menor valor. El ciego gustaba del vino, mas no convidaba, así que Lázaro bebe el licor cuando el ciego estaba distraído. Sin embargo, al darse cuenta, este tapa la

jarra de vino con la mano, pero Lázaro introduce al vino una pajilla hueca y bebe. El ciego, al darse cuenta del engaño, tapa toda la boca de la jarra, pero Lázaro hace un agujero al costado y luego de beber lo tapa con cera. Al descubrirlo, el ciego se venga de Lázaro tirándole la jarra en la cara. El pícaro pierde dientes y sufre varias heridas en su rostro, y el ciego lo cura con el mismo vino y se burla de él. En otra ocasión, al ciego pone al asador una longaniza (salchicha) y manda a Lázaro a comprar vino, pero este sabe que su amo no va a compartirla, así que se la come y en su lugar deja un nabo. Cuando regresa, el ciego le pregunta por la longaniza que no estaba; y al negar Lázaro que él la tomara, el ciego le huele la boca y este le vomita en la cara. Por ello, el invidente lo castiga severamente. Tras estos sucesos, Lázaro quiere vengarse, así que, en un día de lluvia le hace creer que cruzará un arroyuelo y que salte con todas sus fuerzas, y al hacerlo, el ciego se estrelló contra una columna y perdió el sentido mientras que el otro huía.

En el segundo tratado, Lázaro es tomado como criado de un clérigo, que era muy avaro, pues apenas le daba de comer. El pan que le donan para la iglesia lo guarda en un arca bajo llave, pero un día consigue un duplicado y así puede comer a su gusto. El cura piensa que son ratones, coloca trampas y arregla el cofre, pero no puede atraparlos y, por el consejo de otros cree que una serpiente es la culpable. Comunica esto a su ayudante y Lázaro teme que su amo sospeche de él. Por la noche, se duerme con la llave en la boca, pero, como esta tiene un agujero, produce un silbido cuando roncaba. El clérigo se levanta y cree que es la serpiente y, guiado por su oído, golpea a Lázaro en la cara pues este dormía en el suelo. Luego de curarlo por varios días, el clérigo lo despide tras descubrir el engaño.

En el tercer tratado, consigue como nuevo amo a un escudero que aparentemente tiene solvencia económica. Cuando llegan a la casa donde vivía, se da cuenta de que es un lugar triste y pobre; Lázaro siente hambre y saca unos pedazos de pan que obtuvo mendigando y convida al escudero. Al día siguiente, Lázaro mendiga, pues se da cuenta de que su amo es tan pobre como él y acepta mantenerlo. A pesar de todo, lo quería porque no lo maltrataba. Pero, un día, llegó un señor y una vieja a pedir que les pague el alquiler de la casa y la cama. Lázaro los atiende y se lo comunica a su amo. Cuando vuelven, el pícaro les cuenta que su amo no ha regresado, pero ellos deciden embargar sus pertenencias y, como no hallan nada, Lázaro tiene que pagar por ser su criado. Sin embargo, unas vecinas lo defienden, diciendo que recién había entrado al servicio del deudor.

En el cuarto tratado, Lázaro tiene como amo a un fraile de La Merced, quien le regala sus primeros zapatos, pero como caminaban mucho, Lázaro decidió dejarlo porque no aguantaba su trajín.

El quinto tratado, el amo de Lázaro fue un buldero y le fue bien con él. Llegaron a un pueblo y, luego de predicar no le compraron las bulas. Esto lo molestó mucho y en la noche jugó cartas y apostó con el alguacil, pero terminaron peleando. Al día siguiente, el buldero dio otro sermón y, al terminar, llegó el alguacil, quien lo acusó de estafador. El buldero dijo que Dios castigase al que estaba mintiendo. En ese momento, el alguacil empezó a convulsionarse y solo se calmó cuando el buldero colocó una bula sobre su cabeza. La gente al ver este milagro le compró las bulas. Ya en la noche llega el alguacil y se reparten las ganancias. El mozo comprende que todo era un engaño.

En el sexto tratado, Lázaro tiene primero como amo a un pintor de panderos, al cual deja rápidamente y consigue otro, un capellán quien le da trabajo de aguador, Lázaro logra comprarse ropa y una espada vieja, con lo cual parece un caballero, por ello decide buscar un mejor trabajo.

En el último tratado, Lázaro trabaja como ayudante de un alguacil, pero el oficio le parece peligroso y lo deja. Obtiene un trabajo como pregonero de vinos para el arcipreste de San Salvador, quien lo casa con su criada. Lázaro oye luego que la gente murmura que su mujer es amante del arcipreste, a lo que este aclara que ella es honrada. Lázaro acepta la palabra de su patrón y le cree a su esposa pues quiere seguir viviendo bien luego de haber sufrido mucho.

⏩ *LAZARILLO DE TORMES*

(fragmento)

Contaba el mal ciego a todos cuanto allí se allegaban mis desastres, y dábales cuenta una y otra vez, así de la del jarro, como de la del racimo, y ahora de lo presente. Era la risa de todos tan grande, que toda la gente que por la calle pasaba entraba a ver la fiesta; mas con tanta gracia y donaire contaba el ciego mis hazañas, que, aunque yo estaba maltratado y llorando, me parecía que hacía sin justicia en no se las reír. Y en cuanto esto pasaba, a la memoria me vino una cobardía y flojedad que hice, por que me maldecía, y fue no dejarle sin narices, pues tan buen tiempo tuve para ello que la mitad del camino estaba andado, que con solo apretar los dientes se me quedaran en casa, y, con ser de aquel malvado, por ventura lo retuviera mejor mi estómago que retuvo la longaniza y, no pareciendo ellas, pudiera negar la demanda. ¡Pluguiera a Dios que lo hubiera hecho, que eso fuera así que así!

Hiciéronmos amigos la mesonera y los que allí estaban, y, con el vino que para beber le había traído, laváronme la ropa y la garganta, sobre lo cual discantaba el mal ciego donaires, diciendo:

- Por verdad, más vino me gasta este mozo en lavatorios al cabo del año, que yo bebo en dos. A lo menos, Lázaro, eres en más cargo al vino que a tu padre, porque él una vez te engendró, mas el vino mil te ha dado la vida.

Y luego contaba cuántas veces me había descalabrado y harpado la cara, y con vino luego sanaba.

- Yo te digo –dijo– que, si hombre en el mundo ha de ser bienaventurado con vino, que serás tú.

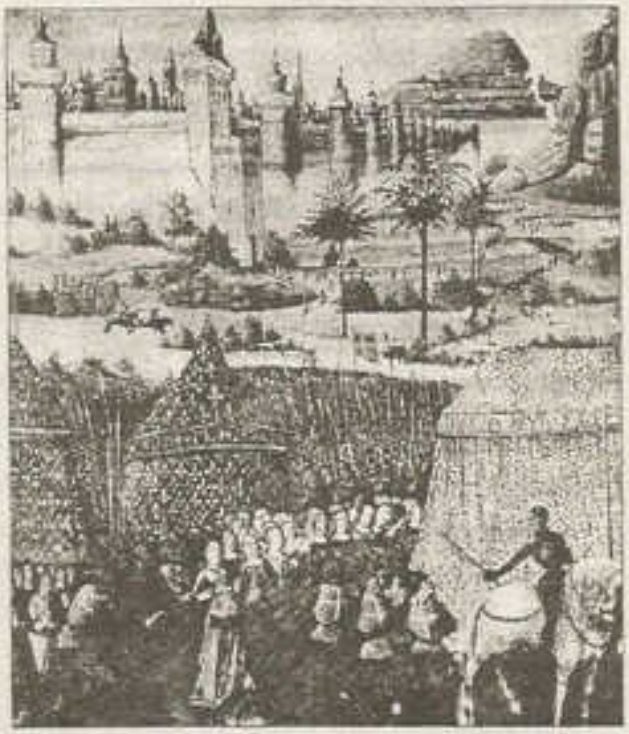
Y reían mucho los que me lavaban con esto, aunque yo renegaba; mas el pronóstico del ciego no salió mentiroso, y después acá muchas veces me acuerdo de aquel hombre, que sin duda debía tener espíritu de profecía, y me pesa de los sinsabores que le hice aunque bien se lo pagué, considerando lo que aquel día me dijo salirme tan verdadero como adelante vuestra merced oirá.

Visto esto, y las malas burlas que el ciego me burlaba de mí determiné de todo en todo dejarle, y, como lo traía pensado y lo tenía en voluntad, con este postrer juego que me hizo afirmelo más.[22]

22 Anónimo. *Lazarillo de Tormes*. Edición aumentada y corregida por Eduardo Godoy G. pp. 84-86 (adaptada).

6.4. LA NOVELA BIZANTINA

Es también conocida como novela de peregrinaje. Tiene su origen en el periodo helenístico de la literatura griega (entre los siglos II y IV). Se impone en la narrativa española de la Edad de Oro a partir de las traducciones de obras clásicas como *Historia Etiópica* de Heliodoro, *Leucipe y Clitofante* de Aquiles Tacio, *El asno de oro* de Apuleyo, *El libro de Apolonio*, entre otros.



La novela bizantina es de aventuras y de viajes con sucesos heroicos y amorosos.

Las características más importantes de esta tendencia son:

- Se estructura en torno a un viaje, peregrinación o huida, la que se realiza en un mundo novelesco amplio y diverso (a lo largo de los territorios que se encuentran alrededor del mar Mediterráneo, donde justamente se asentó el Imperio bizantino). El héroe es conducido a distintos escenarios en donde le suceden innumerables aventuras.
- El motor que mueve la problemática del protagonista es fundamentalmente el amor.
- Interpolación de historias: estas se ensartan unas a otras y tienen al héroe como nexo.
- Se distancia de la novela de caballería, pues presenta mayor verosimilitud, espiritualización del sentimiento amoroso y cierta profundidad en la caracterización de personajes.
- Durante el periodo barroco esta novelística se va a caracterizar por una prosa retorcida y recargada, así como por una representación truculenta de la trama (abundancia de raptos, duelos y asesinatos).

Entre los representantes españoles de esta tendencia tenemos: *Historia de los amores de Clareo y Florisea* (1552) de Núñez de Reinoso, *La selva de aventuras* (1563) de Jerónimo de Contreras, *El viaje entretenido* (1603) de Agustín de Rojas, *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega, *Los trabajos de Persiles y Segismunda, historia septentrional* (1617) de Cervantes, *Los cigarrales de Toledo* (1623) de Tirso de Molina.

6.5. LA NOVELA MORISCA

Un tipo de novela que se centra en torno a una temática y a personajes moros, después de la Reconquista (1492), es bastante peculiar. Sin embargo, no debemos olvidar que el hecho de que ambas culturas hayan convivido casi ocho siglos sin duda ha permitido una asimilación y mixtura cultural evidente (sus antecedentes son los romances del siglo XV sobre la idealización del mundo árabe). Por ello, podemos decir que la novela morisca se reconoce como el trasunto de la permanencia árabe en tierra española.

Sus características son:

- El eje temático son las situaciones amorosas.
- Personajes moros, pero con inclusión esporádica de héroes castellanos.
- Se trabaja el tópico del cautiverio, es decir, de moros que estaban prisioneros en tierra cristiana (retomado, aunque a la inversa, por Cervantes en su *Quijote*).
- Representación del héroe musulmán como caballero y galante.
- Las obras tiene un trasfondo histórico (relación conflictiva entre cristianos y musulmanes).

La más significativa es *La historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa* (1551), la cual gozó de gran popularidad sobre todo por su inclusión en el libro IV de los *Siete libros de Diana* (1561).

Ginés Pérez de Hita, en 1595, publica la primera parte de la *Historia de los bandos de Zegríes y Abencerrajes;* en 1619 concluye la segunda parte y titula el libro como *Guerras de Granada*. Por su parte, Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache* (1599) incluye una historia de corte morisco: los amores de Ozmín y Daraja. El mismo Cervantes se enriquece con esta tradición al incluir la historia del cautivo en la primera parte del *Quijote*.

Creemos que la revisión de estas tendencias novelescas y sus representantes ha servido para, a partir de este momento, poder profundizar en la obra del más grande novelista español de todos los tiempos: Cervantes.

6.6. MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

6.6.1. Vida

Nació en Alcalá de Henares, probablemente el 29 de setiembre de 1547. Sus padres fueron Rodrigo Cervantes (cirujano) y Leonor de Cortinas. Ya que no pudo cursar estudios universitarios, en 1566 se estableció en Madrid para asistir al Estudio de la Villa, regentado por el gramático Juan López de Hoyos, quien en 1569 publicó un libro de poesías sobre la muerte de la reina Isabel de Valois (en esa antología aparecen los primeros poemas de Cervantes).

Miguel de Cervantes Saavedra es el mayor clásico de las letras españolas de todos los tiempos.

Ese mismo año viajó a Italia y entró al servicio de Giulio Acquaviva, quien llegaría a ser cardenal un año después. Conoció directamente el arte y la literatura del Renacimiento italiano, que van a influir en su obra. Luego ocupó una plaza de soldado en la compañía del capitán Diego de Urbina. El 7 de octubre de 1571 participó en la batalla de Lepanto, donde los cristianos vencieron a los turcos. Cervantes recibió dos arcabuzazos, en el pecho y el brazo izquierdo, el cual le quedó lisiado de ahí su apelativo de manco de Lepanto.

Ese año viajó desde Nápoles a España con su hermano Rodrigo. Sin embargo, la embarcación fue capturada por unos moros y Cervantes es conducido a Argel. Como llevaba cartas de

recomendación de Juan de Austria y del duque de Sessa, pensaron que era un personaje importante y pidieron 500 escudos de oro para dejarlo libre. Estuvo cautivo cinco años, en los que buscó escaparse varias veces. Al final, unos padres trinitarios pagaron el rescate y así Cervantes regresó a España.

Nuevamente en la península, buscó obtener ocupaciones para pagar la deuda que su familia había contraído por su rescate. Tuvo una hija con una mujer casada. También buscó en vano obtener un puesto vacante en las Indias. En 1584 se casó con Catalina de Salazar, menor que él por diecisiete años y que aportó una pequeña dote. Por aquel tiempo escribió la primera parte de *La Galatea*, la cual publicó en 1585 (a pesar de que se comprometió, nunca llegaría a escribir una segunda parte). En Andalucía trabajó como comisario de provisiones de la Armada Invencible; en Sevilla, como cobrador de impuestos. Sufrió cárcel debido a la quiebra del banco donde depositaba la recaudación. Según cuenta él mismo, en la cárcel concibió la idea del *Quijote*.

En 1604 se trasladó con su familia a Valladolid y en 1605 terminó la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, con la cual logró cierta fama. En 1614, el aragonés Alonso Fernández de Avellaneda publicó una continuación de las aventuras de don Quijote, libro que es conocido como el *Quijote apócrifo*. En respuesta a ello, Cervantes publicó en 1615 la segunda parte de *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Si bien cultivó diversos géneros, es en la narrativa donde destacó con singular maestría. Falleció el 23 de abril de 1616, la misma fecha que Shakespeare y el Inca Garcilaso de la Vega. Con los siglos su nombre y su obra maestra se han convertido en inmortales y en clásicos de la literatura de todos los tiempos.

8.6.2. Características de su obra

- Su formación intelectual y literaria pertenece a la estética e ideología renacentista; sin embargo, su obra presenta un tránsito entre el Renacimiento y el Barroco (incluso, su obra mayor, el *Quijote*, por sus características, ya es una novela eminentemente barroca).
- Cultivó diversos géneros (poesía, teatro, narrativa), pero destacó nítidamente en la novela.
- Estableció las bases para el surgimiento de la novela moderna, de la cual se le considera su precursor. A pesar de que en general predomina el carácter realista en sus narraciones, hay una nueva forma de representar esa realidad, a través de experimentos literarios donde se juega con la ficcionalidad, se interpolan historias y no solo se combinan diversos niveles de lengua, sino además diferentes cosmovisiones y formas de ver e interpretar el mundo[23].
- Desarrolló diversas tendencias novelescas: pastoril (*La Galatea*), picaresca (*Rinconete y Cortadillo*), bizantina (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*), entre otras; sin embargo, en Cervantes estas tendencias no se excluyen sino que interactúan y se enriquecen mutuamente.

23. Esta propuesta narrativa es conocida con el nombre de "novela polifónica", expresión acuñada por Mijaíl Bajtín en su estudio sobre la obra de Dostoievski: *Problemas de la poética de Dostoievski*, donde en general se habla de voces fragmentadas que representan una heterogeneidad de construcciones ideológicas y filosóficas. Con sus observables diferencias, podemos hablar de una "polifonía" en el *Quijote* en tanto también se superponen esas distintas visiones del mundo, con lo cual la realidad se complejiza, pero también se muestra más verídica y profunda.

- Manejo magistral del español de su tiempo: heredero de *La Celestina* y *El Lazarillo*, Cervantes emplea recursos del habla coloquial española para la creación de su particular lengua literaria: giros y expresiones propias del lenguaje popular son usados con desenfado y creatividad. Por ello, el castellano es conocido como "la lengua de Cervantes".
- Uso de la sátira: el humor y las situaciones jocosas, por lo general duras y realistas, permiten que el autor del *Quijote* nos presente una realidad de antihéroes, seres marcados por la pobreza, la locura o alguna excentricidad que señala su situación de marginales.

6.6.3. Obras

Novelas

- Pastoril:
  - *La Galatea* (1585)
- Bizantina:
  - *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617, inconclusa)
- Novelas breves de corte italianizante:
  - *Novelas ejemplares* (1613, *La gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*, *La ilustre fregona*, *Coloquio de los perros*, entre otras)
- Barroca:
  - *El Quijote* (dos partes)

Teatro

- Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados:
  - *Los baños de Argel*
  - *Pedro de Urdemalas*
  - *El retrato de las maravillas*, entre otros
- Tragedia:
  - *El cerco de Numancia*

Poesía

- *Viaje del Parnaso*

6.7. EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA

Es la obra maestra de Cervantes y una de las cumbres de la literatura de todos los tiempos. Presenta dos partes: la primera (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*) fue publicada en 1505; la segunda (*El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*), en 1515.

6.7.1. Características formales

- Género: narrativo.
- Especie: novela (a veces se le ha catalogado de novela de caballería, pero en realidad es una parodia de esta tendencia; por sus características y temas, es más adecuado definirla como novela barroca).

- Estructura:

PRIMERA PARTE	SEGUNDA PARTE
• Dedicatoria (al duque de Béjar) • Prólogo • Poemas (escritos por el mismo Cervantes y de clara intención satírica) • Capítulos: 52 • Epitafio y otros poemas (también satíricos)	• Prólogo al lector • Dedicatoria (al conde de Lemos) • Capítulos: 74

- Mundo representado: para una mejor comprensión del universo quijotesco retratado por Cervantes. De acuerdo con ello, el mundo representado en el *Quijote* tiene su correlato en la España de fines del siglo XVI y principios del XVII, donde se recrea escenarios de La Mancha, Teruel, Valladolid, Barcelona, entre otros.
- Estilo: lo más adecuado sería hablar de los estilos en el *Quijote*, puesto que Cervantes entremezcla diversos niveles de lengua a partir de las características socio-culturales de los personajes. Así, en la locura caballeresca del Quijote, él emplea un lenguaje solemne, ceremonioso y lleno de cultismos, arcaísmos y referencias literarias, para configurar el mundo caballeresco en el cual se encuentra inmerso. En cambio, Sancho Panza usa con desenfado el habla del pueblo, cargada de sabiduría popular, la cual se manifiesta en la cantidad desmesurada de dichos y refranes por parte del leal escudero. Pero además se representa el habla de pastores, rufianes, nobles, sirvientes y todos aquellos grupos sociales que aparecen en esta inmensa novela. Sin embargo, esta identificación habla-personaje no es estática. Por ejemplo, cuando el Quijote recupera la razón abandona ese lenguaje caballeresco por uno más acorde con su situación marginal; Sancho, por otro lado, se ha "quijotizado" y termina empleado giros propios del uso caballeresco. Incluso hay personajes que, al hablar con el Quijote, para seguirle la corriente emplean expresiones del mundo de la caballería, lo cual da a la obra una desmesurada riqueza lingüística. Por este profundo conocimiento del español de su tiempo por parte del manco de Lepanto, es que al castellano también se le conoce como la lengua de Cervantes.
- Predomino del tono realista: la aparición de "princesas, gigantes y castillos", entre otros, es producto de la locura del Quijote, pero en general el tono es marcadamente realista, con predominio de escenarios y personajes marginales (con inclusión de algunos nobles, como por ejemplo los duques). En la segunda parte el Quijote ya no ve castillos ni princesas, pero son los otros los que ahora le hacen creer ese mundo ficcional básicamente con una intención burlesca.

- Elementos lúdicos en relación con la oposición realidad-ficción en la obra: esta es una de las características básicas por las cuales el *Quijote* es precursora y/o iniciadora de la novela moderna. (Véase cuadro Juegos ficcionales)

Estos juego ficcionales cervantinos son precursores de la aventuras de *ficcionalidad* modernas en obras como las de Unamuno y Borges, por citar algunos casos.

- Configuración de antihéroes: si partimos de la premisa de que el *Quijote* es una parodia del tono exagerado de los libros de caballería, observaremos que una característica fundamental de sus protagonistas es su marginalidad: Alonso es un hombre pobre, venido a menos, poco atractivo y que se ha vuelto loco de tanto leer novelas de caballería. Sancho es un hombre inculto que, producto de su ignorancia, cree que el pobre loco Quijano le ofrecía una especie de trabajo e incluso (a pesar de su ínfimo nivel académico, es conocedor de la tradición caballeresca como era costumbre en esa época) tiene la esperanza de llegar a ser gobernador de una ínsula como pago de sus servicios. Vemos realizado el tema de la marginalidad y el fracaso, tópico clave para entender la novela contemporánea: en cierta medida, podemos decir que personajes como Emma Bovary, Rodión Raskólnikov o Leopold Bloom (en su lucha infructuosa entre idealismo y áspera realidad) no podrían ser entendidos totalmente sin la existencia del genial personaje cervantino.

JUEGOS FICCIONALES EN *EL QUIJOTE*

1. El narrador parodia una tradición de la caballería (donde por lo general se empleaba el recurso del manuscrito lejano y escrito en otro idioma, que contenía tal historia caballeresca) al afirmar que la historia no es suya, sino que la obtuvo de un manuscrito encontrado y cuyo autor es un moro llamado Cide Hamete Benengeli (a veces se juega con este apellido y se le menciona "Berenjena"). Él sería el real autor de la historia de Don Quijote de la Mancha, lo cual es una invención de Cervantes.
2. En la segunda parte, antes de que el Quijote y Sancho emprendan su tercera salida ya que aquel se está reponiendo de sus heridas, los visita el bachiller Sansón Carrasco y les cuenta que ya se ha escrito un libro con sus grandes aventuras, por un tal Cide Hamete Benengeli.
3. En la famosa quema de los libros por parte del cura y el barbero, amigos del Quijote, entre los diversos libros de la biblioteca (la gran mayoría de caballería), encuentran *La Galatea*, novela pastoril de una joven promesa, un escritor llamado Miguel de Cervantes (amigo del cura desde hace años), del cual se dice esperan la segunda parte.

- Interpolación de historias: Cervantes revolucionó las formas de su tiempo y sentó las bases de la novela moderna, por ejemplo, en su genial manejo de la estructura de la *caja china*: es decir, historias dentro de otras historias. Si bien esta técnica no es invención suya (podemos hablar de ella, usada magistralmente, en *Las mil y una noches*), la trabajará de manera insuperable. Esta complejidad en la estructura narrativa será retomada en las novelas contemporáneas, las cuales sin duda se han enriquecido con el magisterio de la narrativa cervantina.

- A partir de la anterior característica, hay un empleo de diversas tendencias novelescas (motivo por el cual se afirma que el *Quijote* es una "novela de novelas"):
  - Pastoril: Crisóstomo y Marcela
  - Morisca: aventuras del Cautivo
  - Picaresca: episodio de los galeotes
  - Sentimental: Cardenio y Luscinda, entre otras.
- Uso del humor: a veces áspero y realista, alcanza en el *Quijote* su más alto nivel. Las anécdotas de los protagonistas, los enredos jocosos, las situaciones irónicas, permiten configurar una evidente y clara intención satírica con todo lo que sea solemnidad e idealismo, y más bien la visión de una realidad donde los hombres ya no creen en el heroísmo. Esta visión escéptica y dura de la realidad, junto a todas las complejidades formales ya mencionadas, evidencian el marcado barroquismo en el *Quijote*.

Aldonza Lorenzo es una labradora poco agraciada que el Quijote convierte en su dama Dulcinea del Toboso.

6.7.2. Personajes

PRINCIPALES	SECUNDARIOS
• Alonso Quijano (se vuelve loco y se cree caballero andante) • Sancho Panza (escudero del Quijote)	• Sobrina del Quijote • Ama del Quijote • Aldonza Lorenzo (conocida por el Quijote como Dulcinea del Toboso) • Un barbero y un cura (amigos del Quijote) • Sansón Carrasco (aparece en la segunda parte e influye en el desenlace de la obra) • Además, observando todas las historias de la primera y de la segunda parte, aparecen más de doscientos personajes: el ventero que lo nombra caballero, el vizcaíno con el que lucha, los pastores amigos de Crisóstomo, la pastora Marcela, el delincuente Ginés de Pasamonte, la princesa Micomicona, el Caballero del Verde Gabán, los Duques, y un largo etcétera.

6.7.3. Temas

El *Quijote* es una novela tan rica en ideas y hechos, de una profundidad humana tan notable, que establecer un tema principal no solo es complicado, sino que hasta podría verse como inútil. Sin embargo, por convención se suele hablar de una pugna de dos visiones de mundo en esta obra, oposición típica del realismo barroco y que con variaciones hemos adaptado en nuestra época: **la lucha entre idealismo y realidad**. La locura del Quijote es una reivindicación romántica del pasado caballeresco, donde los hombres luchaban, vivían y morían por un ideal, por una dama y por proteger a los indefensos (creación libresca del ideal caballeresco medieval). Ese espíritu *anacrónico* del Quijote choca con la crudeza y mediocridad de la época en que vive, donde el pragmatismo y la carencia de ideales son los signos de un tiempo de crisis espiritual como la España de inicios del siglo XVII. Este choque se observa literalmente cuando el Quijote recibe en pago a sus hazañas golpes y palos. Generalmente se ha hablado del idealismo en el Quijote y del pragmatismo en Sancho, lo cual no deja de tener su parte de verdad. Sin embargo, al final podemos hablar de una *quijotización* de Sancho (así como de una *sanchificación* del Quijote cuando este regresa a la cordura) al llegar a compartir ciertos ideales de su amo, al ser ganado por esa vida de aventuras y peligros, pero de situaciones que finalmente llegan a enriquecer y justificar su vida. Por ello, creemos que la universalidad del *Quijote* radica en que, como muy pocas obras, ha calado de manera insuperable en la paradoja humana: esa identidad contradictoria y humanísima que nos conduce hacia la racionalidad lógica de la vida, así como también al idealismo y la pasión, breves momentos que terminan por llenar y justificar nuestra existencia.

OTROS TEMAS IMPORTANTES DE *EL QUIJOTE*

- La literatura: el Quijote es una de las novelas que nos genera mayor conciencia sobre eso que es la realidad literaria: hombres que viven realidades librescas, que pertenecen a libros y también a la realidad, locuras generadas por libros y que invitan a llevar una vida literaria, comentarios de libros que se establecen con pasión y convicción, como la vida misma... En fin, esa literatura moderna donde se pone en tela de juicio los límites entre ficción y realidad, y donde constantemente estas interactúan y se confunden, tiene su antecedente directo en el *Quijote*.
- La locura: el idealismo quijotesco es producto de una locura que le generó la lectura desmesurada de libros de caballería. Sin embargo, lo paradójico es que esta locura lo conduce a una lucidez extraordinaria frente a la vida.
- La soledad y la vejez: si bien es cierto que Alonso Quijano vivía con una sobrina y su ama, y tenía uno que otro amigo, es ante todo un personaje cuya realidad presente es la soledad –sin mujer, sin hijos– y la vejez, los cuales lo conducen a protegerse en el mundo ideal de sus novelas de caballería y del cual no sale hasta cerca de su muerte.
- La amistad: si bien podemos hablar de la amistad del Quijote con el barbero y el cura, hay una en especial que se ha vuelto imperecedera: la del Quijote y Sancho. Si bien convencionalmente su relación es jerarquizada: de caballero o amo a escudero o sirviente, en la práctica nos damos cuenta de que no es así: Quijote y Sancho son compañeros, camaradas; los avatares y peripecias de la vida que llevan los han hermanado hasta el punto de que no podemos concebir al uno sin el otro, y esa relación perdurable hace más profunda y humana esta historia.
- El amor: el *Quijote* es una novela que plantea varios tipos de amor: a una mujer (Dulcinea del Toboso, imagen en realidad inventada, pero toda idealización de una mujer es en cierta medida una invención), al ideal caballeresco, a las letras, a las armas, etc.

7.4. Resumen

Primera parte

En La Mancha vivía Alonso Quijano, un hidalgo cincuentón y venido a menos, que de tanto leer novelas de caballerías, perdió la razón y creyó que era un caballero andante. Y es así que se puso una vieja armadura, y salió en busca de aventuras. Decidió llamarse don Quijote de la Mancha, ya que era común adoptar el nombre del lugar de origen. Tomó su rocín, medio viejo y flaco, y lo llamó Rocinante. Y como todo caballero tenía una hermosa doncella a quien dedicaba sus hazañas escogió a Aldonza Lorenzo, una pobre labradora a quien inmortalizaría con el nombre de Dulcinea del Toboso.

Es así como el Quijote emprendió su primera salida, aprovechando que no estaban su sobrina ni su ama, con quienes vivía. Sin embargo, recordó que no había sido ordenado caballero andante (requisito indispensable para ostentar esa condición). Llegó a una venta, la cual creyó que era un castillo y le pidió al ventero que lo ordenara caballero –creía que era el alcalde del castillo–, tal como lo indicaban los libros de caballería (este se dio cuenta de que estaba loco y le siguió la corriente para divertirse), se sentó a esperar. En eso llegó un arriero a dar de beber agua a su recua y al ver que la armadura del Quijote le estorbaba, la sacó del pozo y la arrojó a un lado. Esto molestó al Quijote que arremetió contra él y le rompió la cabeza. Los amigos del arriero lo apedrearon y, ante el alboroto, el ventero decidió ordenarlo para que se vaya de una vez. La escena fue jocosa: el ventero fungía de alcalde y dos prostitutas, de damas que llevaban la armada. Luego, al comprobar que el Quijote no tenía un centavo, le aconsejó que consiguiera dinero y un escudero, elementos indispensables. El Quijote decidió regresar a su tierra para conseguirlos.

En el viaje de retorno, se encontró con un criado que era golpeado por su amo. Trató de ayudarlo, pero al final solo consiguió que el amo siga azotando a Andrés. Por el camino se encuentra con un grupo de viajantes y los obliga a afirmar la belleza de Dulcinea. Al escuchar una frase que considera una injuria contra su dama, se enfurece y arremete contra ellos. Pero en ese momento Rocinante resbala y se cae. Los otros lo molieron a palos y se marcharon. Luego llega un labrador que lo conocía, lo ayuda y lo devuelve a su hogar. Allí, mientras descansaba, sus amigos, el cura y el barbero, por indicación de la sobrina, queman los libros de caballería que generaron la locura de don Alonso. Solo se salvan algunos libros.

Tras recuperarse, el Quijote salió a ayudar a los desfavorecidos. Pero ahora estaba acompañado de Sancho Panza, un pueblerino pequeño y rollizo a quien convence con la promesa de hacerlo gobernante de una ínsula. Sancho deja a su familia y, ya que no tenía caballo, acompaña al Quijote montado en su burro.

La primera gran aventura es la de los molinos de viento. El Quijote los confunde con gigantes y, a pesar de las advertencias de Sancho, los atacó. Al darse cuenta de su error, acusó a Frestón (un supuesto mago enemigo suyo) como culpable de su fracaso.

Luego, en el camino se encuentran con una carroza conducida por un vizcaíno, con el cual don Quijote tiene un altercado. Lo vence y la dama que iba en la carroza le suplica que le perdone la vida. Don Quijote acepta con la condición de que se dirija donde su dama Dulcinea y le presente los respetos del caso, a lo que la dama consiente.

La primera aventura del Quijote en compañía de Sancho Panza es la lucha contra unos gigantes, pero que eran en realidad molinos de viento.

Siguiendo su camino, se encontraron con unos cabreros. Estos le contaron la historia de Crisóstomo, pastor que se había suicidado al no ser correspondido por una bella pastora llamada Marcela. Luego se toparon en el camino con unos yangüeses y tras una discusión recibieron una gran paliza.

Más tarde, llegaron a una venta que don Quijote confundió con otro castillo donde recibió una golpiza por culpa de Maritornes, la criada del ventero, quien estaba en amores con un arriero. Cuando el ventero le pidió al Quijote que pague sus gastos, este se retiró sin hacerlo. Sancho tampoco quiso pagar la cuenta de su amo y lo mantearon (Sancho no olvidaría esto a lo largo de la obra).

Después de andar un buen trecho, ambos vieron a un hombre con un bacín, objeto que él creyó que era el yelmo de Mambrino (famoso casco mágico). Sancho le advirtió de su error, pero no lo escuchó y arremetió contra él. Luego de obtenerlo, se lo puso orgulloso en la cabeza.

También liberaría a doce hombres que iban prisioneros, entre ellos al peligroso delincuente Ginés de Pasamonte, quien al verse libre golpeó a Sancho y le robó su burro. Fueron hacia Sierra Morena y allí encontraron al asno. Sancho, al ver la silueta risible del Quijote entre la sombra, lo llamó el Caballero de la Triste Figura. A él le gustó y adoptó ese apelativo. También en ese lugar se le daría por volverse loco de amor. De esta forma, le pide a Sancho que busque a Dulcinea y le diga que mientras ella no le ordene que se retire, él no lo haría. Sancho llegaría a una venta donde se encontraría con el cura y el barbero. Al contarles su problema, ellos le dicen qué hacer. Aquí también escucharían la historia de Cardenio y Luscinda. Al llegar al lugar donde se encontraba don Quijote, quisieron convencerlo a que regrese; sin embargo, él no aceptó. Después llegarían a una venta donde serían bien recibidos hasta que el Quijote rompió algunos cueros de vino creyendo que eran enemigos. Aquí escucharían las historias de *El curioso impertinente* y la *historia de la infanta Micomicona*. Luego de un problema con cuadrilleros, el Quijote es engañado y conducido a su casa en una jaula para bueyes.

Segunda parte

Cuando don Quijote estaba en su hogar, recuperándose de sus heridas (Sancho hacía lo propio), fue visitado por un personaje fundamental en esta segunda parte: el bachiller Sansón Carrasco. Este contó a Quijote y Sancho que su fama era grande y que sus aventuras habían sido escritas por un moro llamado Cide Hamete Benengeli. Esto entusiasmó tanto a don Quijote, que decidió realizar su tercera gran salida. Convencido Sancho (quien tuvo problemas con su esposa Teresa Panza), llevaron adelante su tercera salida. El primer lugar sería de peregrinación para todo caballero andante: hacia su dama, Dulcinea.

Enrumbaron hacia el Toboso, donde Sancho se vería en aprietos, ya que perdió la carta que el Quijote le había dado para su dama. Además, como nunca había visto a Dulcinea (Aldonza Lorenzo), hizo creer al Quijote que tres labradoras que venían montadas sobre borricos eran Dulcinea y dos de sus doncellas. Como don Quijote solo veía a tres labradoras feas, Sancho le dijo que Frestón le impedía ver a su amada en su figura real.

Mientras caminaban por el bosque, se encontraron con el Caballero de los Espejos (en realidad, Sansón Carrasco) y su escudero. Luego de un intercambio de palabras sobre qué musa era más hermosa, decidieron solucionarlo con un enfrentamiento. El Quijote ganó debido a que el bachiller creyó que su rival era inferior y por eso se confió. Al descubrirles los rostros, vio a sus amigos y pensó que Frestón le jugaba una mala pasada.

Siguiendo su camino, se encontraría con un hombre que conducía una jaula con leones. El Quijote quiso enfrentarse a esos leones y, a pesar de las súplicas de Sancho, llevó a cabo su proeza y resultó victorioso. De ahí asistió a las bodas de Camacho. Llegaría a la cueva de Montesinos, lugar donde sería testigo de cosas extraordinarias. Más adelante, se encontraría con un titeretero y un mono adivino, y tendría una aventura en un barco encantado y con una bella cazadora.

Después conoce a unos duques, quienes habían leído la primera parte del *Quijote* y por eso sabían de sus excentricidades. Estos se reunirían con la condesa Trifaldi y su escudero Trifaldín. En el camino, planearon divertirse con don Quijote y seguirles la corriente, por ello le dieron una ínsula a Sancho para que la gobierne (en realidad era una villa gobernada por el duque, quien convenció a los pobladores que se hagan pasar como súbditos de Sancho). Don Quijote le brinda una serie de consejos. Después de ser trasladados a la isla de Barataria, tomó posesión de la misma. En su gobierno, solucionó sabiamente algunos problemas. Al final, Sancho abandonó aquel lugar aburrido de esa vida.

En la playa de Barcelona, se encontraría con el Caballero de la Blanca Luna (nuevamente Sansón Carrasco), quien lo retaría y el perdedor regresaría a su casa y nunca más ejercería la caballería andante. En esta ocasión, don Quijote pierde y, por honor, regresa a su aldea con el propósito de dedicarse al pastoreo. Apenas llegó, fue recibido por su sobrina y rápidamente cae enfermo. Estando en cama, se da cuenta de que todo lo vivido fue parte de su imaginación y nada sucedió de verdad. Sancho, quien creía que todo era cierto, le daba ánimos. Y, después de hacer su testamento, finalmente Alonso Quijano, el Bueno, fallece.

EL QUIJOTE

(fragmento)

Capítulo X de la segunda parte

Donde se cuenta la industria que Sancho tuvo para encantar a la señora Dulcinea, y de otros sucesos tan ridículos como verdaderos

Ya en esto salieron de la selva y descubrieron cerca a las tres aldeanas. Tendió don Quijote los ojos por todo el camino del Toboso, y como no vio sino a las tres labradoras, turbose todo y preguntó a Sancho si las había dejado fuera de la ciudad.

- ¿Cómo fuera de la ciudad? –respondió–. ¿Por ventura tiene vuesa merced los ojos en el colodrillo, que no ve que son éstas las que aquí vienen, resplandecientes como el mismo sol a medio día?

- Yo no veo, Sancho –dijo don Quijote–, sino a tres labradoras sobre tres borricos.

- ¡Ahora me libre Dios del diablo! –respondió Sancho–. ¿Y es posible que tres hacaneas, o como se llaman, blancas como el ampo de la nieve, le parezcan a vuesa merced borricos? ¡Vive el Señor que me pele estas barbas si tal fuese verdad!

- Pues yo te digo, amigo Sancho –dijo don Quijote–, que es tan verdad que son borricos, o borricas, como yo soy don Quijote y tú Sancho Panza; a lo menos, a mí tales me parecen.

- Calle, señor –dijo Sancho–, no diga la tal palabra, sino despabile esos ojos y venga a hacer reverencia a la señora de sus pensamientos, que ya llega cerca.

Y, diciendo esto, se adelantó a recibir a las tres aldeanas y, apeándose del rucio, tuvo del cabestro al jumento de una de las tres labradoras y, hincando ambas rodillas en el suelo, dijo:

- - Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recibir en su gracia y buen talante al buen caballero vuestro, que allí está hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos, de verse entre vuestra magnífica presencia. Yo soy Sancho Panza, su escudero, y él es el asendereado caballero don Quijote de la Mancha, llamado por otro nombre el Caballero de la Triste Figura.

A esta sazón ya se había puesto don Quijote de hinojos junto a Sancho y miraba con ojos desencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora; y como no descubría en ella sino una moza aldeana, y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata, estaba suspenso y admirado, sin osar desplegar los labios. Las labradoras estaban asimismo atónitas, viendo aquellos dos hombres tan diferentes hincados de rodillas, que no dejaban pasar adelante a su compañera; pero rompiendo el silencio la detenida, toda desgraciada y mohína, dijo:

- Apártense nora en tal del camino, y déjenmos pasar, que vamos depriesa.

- ¡Oh princesa y señora universal del Toboso! ¿Cómo vuestro magnánimo corazón no se enternece viendo arrodillado ante vuestra sublimada presencia a la columna y sustento de la andante caballería?

Oyendo lo cual otra de las dos dijo:

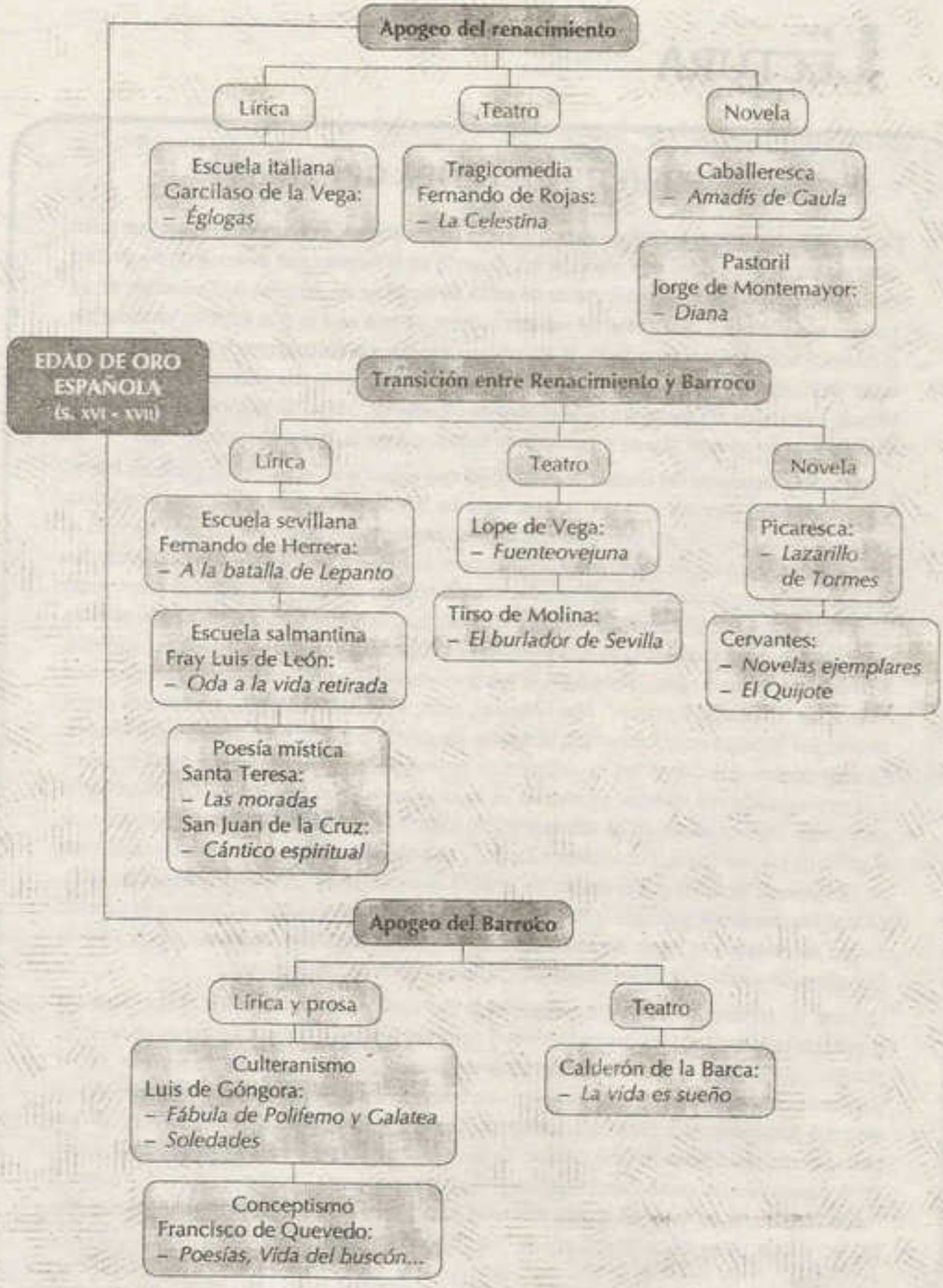
- Mas ijo, que te estrego, burra de mi suegro! ¡Mirad con qué se vienen los señoritos ahora a hacer burla de las aldeanas, como si aquí no supiésemos echar pullas como ellos! Vayan su camino e dejenmos hacer el nueso, y serles ha sano.

- Levántate, Sancho –dijo a este punto don Quijote–, que yo veo que mi fortuna, de mi mal no harta, tiene tomados todos los caminos por donde pueda venir algún contento a esta ánima mezquina que tengo en las carnes. Y tú, ¡oh extremo del valor que pueda desearse, término de la humana gentileza, único remedio de este afligido corazón que te adora!, ya que el maligno encantador me persigue y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para sólo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre, si yo también el mío no le ha cambiado en el de algún vestiglo, para hacerle aborrecible a tus ojos, no dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y arrodillamiento que a tu contrahecha hermosura hago la humildad con que mi alma te adora.

- ¡Tomá que mi agüelo! –respondió la aldeana–. ¡Amiguita soy yo de oír resquebrajos! Apártense y déjennos ir, y agradecérselo hemos.

Apartose Sancho y dejola ir, contentísimo de haber salido bien de su enredo.[24]

24 CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. San Pablo: Santillana Ediciones Generales. 2004. pp. 618-623.


EDAD DE ORO ESPAÑOLA (s. XVI - XVII)
Apogeo del renacimiento
Lírica
Escuela italiana
Garcilaso de la Vega:
– Églogas
Teatro
Tragicomedia
Fernando de Rojas:
– La Celestina
Novela
Caballeresca
– Amadís de Gaula
Pastoril
Jorge de Montemayor:
– Diana
Transición entre Renacimiento y Barroco
Lírica
Escuela sevillana
Fernando de Herrera:
– A la batalla de Lepanto
Escuela salmantina
Fray Luis de León:
– Oda a la vida retirada
Poesía mística
Santa Teresa:
– Las moradas
San Juan de la Cruz:
– Cántico espiritual
Teatro
Lope de Vega:
– Fuenteovejuna
Tirso de Molina:
– El burlador de Sevilla
Novela
Picaresca:
– Lazarillo de Tormes
Cervantes:
– Novelas ejemplares
– El Quijote
Apogeo del Barroco
Lírica y prosa
Culteranismo
Luis de Góngora:
– Fábula de Polifemo y Galatea
– Soledades
Conceptismo
Francisco de Quevedo:
– Poesías, Vida del buscón...
Teatro
Calderón de la Barca:
– La vida es sueño

LECTURA

Precedentes literarios del *Quijote*

Desde el momento que el *Quijote* es una parodia de los libros de caballerías no será un buen camino buscar entre estos sus precedentes. Cuando en la novela pesa el recuerdo de un libro de caballerías y algún episodio o trance de estos se repite en las páginas de Cervantes, no se trata en modo alguno de fuentes de nuestro escritor, ya que este lo que hace es caricaturizar el modelo, ridiculizarlo y parodiarlo. Si en algunos aspectos el Quijote ofrece la estructura y el estilo de los libros de caballerías es porque, para burlarse de ellos, los está remedando. Se ha llegado a decir que el Quijote era un gran libro de caballerías, o la sublimación e idealización de este género, sin advertir que es precisamente todo lo contrario, o sea su parodia. (...)

Indiscutible precedente del *Quijote* es el episodio que aparece en el libro de caballerías *Primaleón y Polendos*, impreso en 1534. Ante la corte de Constantinopla se presenta un escudero que lleva de la mano a una doncella; ambos eran tan feos que ponían al espanto en todo el mundo e iban vestidos de modo extravagante; pero el espanto se convirtió en risa cuando, de rodillas ante el emperador Palmerín, el escudero cuenta que se halla perdidamente enamorado de la doncella. Los cortesanos se burlan y le dicen que "la hermosura de la doncella es tanta que hará ser al caballero de gran ardimiento ante sí", y el emperador le concede la caballería, en medio de burlas y risas. Ahora bien, la fea doncella se llama Maimonda y el escudero manifiesta ser "el hidalgo Camilote". Nos hallamos, pues, frente a un auténtico precedente de los amores del "hidalgo don Quijote" y la labradora idealizada por el loco en Dulcinea del Toboso. Es muy posible que Cervantes se inspirara en el *Primaleón*, aunque hay que tener presente que este episodio del libro de caballerías es imitado en la *Tragicomedia de don Duardos* de Gil Vicente. Pero conviene no olvidar que el Primaleón fue traducido al italiano, en octava rima al estilo de poema épico, por Ludovico Dolce, y se publicó en Venecia, en 1562, con el título de *Primaleone, figliuolo di Palmerino*. Es posible que Cervantes conociera esta versión (...). En cambio, las similitudes que más de una vez se han señalado entre el *Quijote* y el *Orlando furioso* de Ariosto y el *Baldo* de Merlín Cocayo no entran en la línea literaria de la novela de Cervantes de suerte que se les pueda otorgar la categoría de precedentes.

La tiene, en cambio, el humilde e insignificante *Entremés de los romances* (...) que sugirió a Cervantes los capítulos iniciales de la primera parte del *Quijote*. Conviene insistir en un aspecto paródico del Quijote que advertían perfectamente con toda su intención los lectores del siglo XVII y que consiste en un constante remedo burlesco del estilo de los libros de caballerías y lenguaje cómicamente arcaico que actualmente muy pocos parecen percibir. Se trata del que puso Cervantes en boca de don Quijote. El lector actual no especializado, cuando encuentra en la novela formas como "Non fuyades", "fermosas señoras", "habedes fecho", "maguer", "cautivo", etc., ha de tener en cuenta que tales voces eran ya arcaicas en tiempos de Cervantes, en el que ya se decía, como ahora, "No huyáis", "hermosas señoras", "habéis hecho",

"aunque", "desdichado", etc. En la segunda parte, no obstante, Cervantes recurre menos a los arcaísmos. Y lo curioso es que en algunas ocasiones este lenguaje anticuado, propio de los libros de caballerías, se pega a los interlocutores de don Quijote. Vimos antes que don Quijote no fue jamás caballero, y que las personas que se topan con él se dividen en dos categorías: la de los sensatos e inteligentes, que advierten que es un loco, y la de los tontos o simples, que se creen que se hallan frente a un caballero andante. En este aspecto, y por lo que se refiere al estilo retumbante caballeresco, es curioso comparar dos parlamentos casi iguales de dos mujeres diametralmente distintas. La inteligente y discreta Dorotea, impuesta en su papel de princesa Micomicona, con la finalidad de hacer volver a su aldea a don Quijote, cuya locura ha comprendido perfectamente, cae a sus plantas y le dice: "De aquí no me levantaré, ¡oh valeroso y esforzado caballero, fasta que la vuestra bondad y fantasía me otorguen un don, el cual redundará en honra y prez de vuestra persona y en pro de la más desconsolada y agraviada doncella que el sol ha visto. Y si es que el valor de vuestro fuerte brazo corresponde a la voz de vuestra inmortal fama, obligado estáis a favorecer a la sin ventura que de tan lueñes tierras viene, al olor de vuestro famoso nombre, buscándoos para remedio de sus desdichas" (I, 29). Dorotea ha sabido dar a sus palabras el tono que emplean las doncellas menesterosas de ayuda en los libros de caballerías, adornándolo por lo menos con cuatro arcaísmos ("fasta", "la vuestra", "en pro", "lueñes"), aunque su inteligente humor le ha permitido una ligera broma ("al olor de vuestro famoso nombre"). Doña Rodríguez, genial creación cervantina de mujer tonta y chismosa, cree a pie juntillas que don Quijote es un caballero de verdad y acude a él para que defienda el honor de su hija, que realmente ha sido ultrajado. Lo admirable es que doña Rodríguez habla a don Quijote, *en serio*, de un modo muy similar que le habló Dorotea, *en burla*. Dice la tonta de doña Rodríguez: "Días ha, valeroso caballero, que os tengo dada cuenta de la sinrazón y alevosía que un mal labrador tiene fecha a mi muy querida y amada fija, que es esta desdichada que está aquí presente, y vos me habedes prometido de volver por ella, enderezándole el tuerto que le tienen fecho, y agora ha llegado a mi noticia que os queredes partir deste castillo..." (II, 52). Doña Rodríguez, que juzga esta ocasión una de las más importantes de su vida y que cree que habla con un ser superior, se ha esforzado en recordar el estilo de los libros de caballerías que ha leído y que ha dado a sus palabras un acusado tinte arcaico ("fecha", "fija", "habedes prometido de", "fecho", "agora", "queredes").

Lo importante y decisivo del Quijote es que, siendo una novela que se propone satirizar una moda literaria española de su época, que actualmente no significa casi nada para nosotros, tenga una validez perenne y constante no tan solo en España sino en todo el mundo (...), y que agrade e interese a lectores que no han leído ni un triste libro de caballerías, desconocen las características de este género e incluso están muy alejados, geográfica y cronológicamente, de la España del siglo XVII. Lo que pudo ser un libro de mera crítica literaria de circunstancias adquirió, gracias al genio y al arte perfectamente conscientes de Cervantes, una categoría superior, un sentido permanente y una trascendencia universal.

Martín de Riquer: *Aproximación al Quijote*, pp. 149-153.

Preguntas resueltas

Pregunta 1

"Coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto, antes que el tiempo airado / cubra de nieve la hermosa cumbre. / Marchitará la rosa el viento helado; / todo lo mudará la edad ligera, / por no hacer mudanza en su costumbre". Este fragmento de Garcilaso de la Vega alude

A) al aprovechamiento de la juventud y la belleza corporal.
B) a la vida apacible del pastor en contacto con la naturaleza.
C) a la importancia de la costumbre frente al cambio.
D) al crudo invierno que marchita todo.
E) al deleite que produce los frutos primaverales.

UNMSM 2008-I

Resolución

En estos versos del famoso soneto XXIII de Garcilaso se plantea el tópico latino *Carpe diem*, que significa 'aprovechar el día', es decir, vivir intensamente mientras se es joven, ya que la vejez llega rápidamente. Así, el "dulce fruto" que debemos coger de nuestra "alegre primavera" (juventud) es la belleza.

Clave A

Pregunta 2

Las *Soledades* de Góngora presentan características que anuncian la lírica moderna, excepto

A) el artepurismo.
B) el empleo de metáforas sensoriales.
C) la poesía moralizadora.
D) la búsqueda de perfección formal.
E) objetivismo en la propuesta de imágenes.

Resolución

Soledades es un antecedente de la lírica moderna, la cual comenzó a anunciarse en el Romanticismo y se concreta con los simbolistas. El arte por el arte, la creación de metáforas que combinan sonido y color, entre otras sensaciones, además de perfección formal y objetivismo son aspectos que lo evidencian. No así lo moralizador, rasgo propio de la literatura clásica, como en la fábula.

Clave C

Pregunta 3

La honra villana campesina es tema principal de

A) los dramas de Tirso de Molina.
B) los entremeses de Calderón de la Barca.
C) las comedias de Cervantes Saavedra.
D) los temas de Lope de Vega.
E) las tragedias de Fernando de Rojas.

UNMSM 2008-II

Resolución

La honra villana es tema principal de las comedias (en el siglo XVII, el término "comedia" abarcaba la producción teatral en general) de Lope de Vega. Uno de sus aportes fue el tema del honor villano o popular, a diferencia de los dramaturgos que lo antecedieron, quienes identificaron este rasgo al espíritu de la aristocracia. Esta innovación lopesca se observa en su drama más famoso, *Fuenteovejuna*.

Clave D

Pregunta 4

El comendador mandó azotar a Mengo porque este

A) se rebeló contra él.
B) no quería pagar sus tributos
C) se burló de él.
D) apoyaba a los reyes católicos
E) defendió a una labradora.

Resolución

El comendador Fernán Gómez de Guzmán mandó azotar al labrador Mengo (quien cumple el rol de gracioso en *Fuenteovejuna*) porque defendió a una labradora amiga suya, llamada Jacinta, quien terminó forzada por los hombres de este infame noble. Este acto de abuso y la violación de Laurencia desencadenaron la rebelión de la villa.

Clave E

Pregunta 5

En *Fuenteovejuna* de Lope de Vega está ausente

A) la tensión entre el poder local y central.
B) la polimetría en la versificación.
C) la división de la obra en tres actos.
D) un hecho aparecido en crónicas.
E) la unidad de acción, tiempo y espacio.

UNMSM 2005-II

Resolución

A nivel formal, en *Fuenteovejuna* se observa polimetría en la versificación y división en tres actos. Además, su trama fue extraída de la *Crónica de las tres órdenes y caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*; a nivel temático se aprecia la tensión entre el poder local (comendador) y central (reyes). Lo que no se observa es el respeto a las unidades teatrales de tiempo, acción y espacio, que abandonó Lope para dotar de mayor realismo a su obra.

Clave E

Pregunta 6

Son personajes de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca:

A) Esteban - Segismundo - Galatea
B) Basilio - Nemoroso - Ofelia
C) Esteban - Fernán Gómez - Laurencia
D) Pedro Crespo - Álvaro Ataide - Isabel
E) Basilio - Segismundo - Rosaura

UNMSM 2005-I

Resolución

Basilio (rey de Polonia), Segismundo (hijo del rey, encerrado en una torre desde que nació) y Rosaura (joven seducida por Astolfo y que buscaba recuperar su honra) son personajes fundamentales de *La vida es sueño*. No así Esteban, su hija Laurencia ni el comendador Fernán Gómez, que aparecen en *Fuenteovejuna*. Galatea y Nemoroso son personajes de las églogas garcilasistas, y Ofelia aparece en *Hamlet* de Shakespeare. Finalmente, Pedro Crespo, Álvaro Ataide e Isabel son personajes de *El alcalde de Zalamea*, otro drama calderoniano.

Clave

Pregunta 7

En el *Lazarillo de Tormes*, ¿con cuál de sus amos se encariñó más el protagonista?

A) Con el mercedario, que le regaló zapatos.
B) Con el ciego, quien le enseñó a vivir.
C) Con el escudero de Toledo, que era el más pobre.
D) Con el capellán, a quien le debió su primer oficio.
E) Con el arcipreste de San Salvador, que le casó.

UNMSM 2003

Resolución

Se encariñó más con el escudero, pues, a pesar de que fue el amo más pobre que tuvo, hasta el punto de que Lázaro mendigaba para que ambos comieran, fue el único que no lo maltrató física ni moralmente. También, paradójicamente, el escudero fue quien lo abandonó.

Clave

Pregunta 8

En la novela *Lazarillo de Tormes*, el primero que enseñó a Lázaro a ser un pícaro fue el

A) clérigo.
B) escudero.
C) ciego.
D) capellán.
E) alguacil.

UNMSM 2007-I

Resolución

El primero que enseñó a Lázaro a ser un pícaro fue el ciego, su primer amo. Este fue su maestro en el arte de sobrevivir a través de engaños, conocimiento fundamental para que todo pícaro no se muriera de hambre; aunque sus lecciones estuvieron marcadas por el sufrimiento.

Clave

Pregunta 9

¿Quién es Cide Hamete Benengeli?

A) El presunto autor del Quijote.
B) El rival del Cid Ruy Díaz de Vivar.
C) Un amigo de Miguel de Cervantes.
D) El confesor de San Juan de la Cruz.
E) El seudónimo de Lope de Vega.

UNMSM 2007-II

Resolución

Cide Hamete Benengeli fue el presunto autor del *Quijote*, artificio inventado por Cervantes para establecer un juego ficcional acerca de la autoría de la obra, además de ser una parodia de la tradición caballeresca, ya que en los libros de caballería se jugaba con la propuesta de que eran manuscritos encontrados en regiones remotas. Este recurso es típico del Barroco y antecedente de la literatura moderna.

Clave A

Pregunta 10

En la novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, ¿cuál es el apelativo del personaje principal?

A) Caballero de los Leones
B) Caballero de la Triste Figura
C) Caballero del Verde Gabán
D) Caballero de los Espejos
E) Caballero de la Blanca Luna

UNMSM 2008-I

Resolución

El apelativo de don Quijote fue el de Caballero de la Triste Figura. Esta expresión se le ocurrió a Sancho, quien al ver en Sierra Morena la silueta de su amo, le pareció tan ridícula, que se le vino a la mente esta caracterización. Sin embargo, al Quijote le agradó mucho y lo adoptó.

Clave B

Preguntas propuestas

1. Señale el orden cronológico correcto de autores españoles que representan respectivamente el inicio, la adaptación exitosa y la consolidación, del uso de la métrica italiana en la poesía castellana.

   A) Gonzalo de Berceo - Fray Luis de León - Juan Boscán
   B) El marqués de Santillana - Garcilaso de la Vega - Fray Luis de León
   C) Juan de Mena - Fray Luis de León - Luis de Góngora y Argote
   D) El marqués de Santillana - Fernando de Rojas - Francisco de Quevedo
   E) Garcilaso de la Vega - Fray Luis de León - Luis de Góngora y Argote

2. Relacione correctamente escuela de poesía - obra.

   a. Italiana
   b. Salmantina
   c. Sevillana
   d. Culterana
   e. Conceptista

   I. *Soledades*
   II. *Oda a la batalla de Lepanto*
   III. *Oda a Francisco Salinas*
   IV. *Oda a la flor de Gnido*
   V. *El parnaso español*

   A) aIV, bIII, cII, dI, eV
   B) aI, bV, cIII, dII, eIV
   C) aIII, bIV, cI, dII, eV
   D) aII, bIII, cIV, dV, eI
   E) aIV, bIII, cI, dII, eV

3. ¡Oh, más dura que mármol a mis quejas y al encendido fuego en que me quemo más helada que nieve, Galatea! Dichos versos se hallan en la obra

   A) *Oda a la vida retirada*
   B) *Églogas*
   C) *Soledades*
   D) *Divina comedia*
   E) *El poeta en New York*

4. Indique el enunciado que corresponde al culteranismo.

   A) Buscó la armonía entre el fondo y la forma.
   B) Se centró en la densidad del significado.
   C) Exalta el ingenio a través de la ambigüedad.
   D) Usa abundantemente la metáfora y altera la construcción gramatical.
   E) Revalora principalmente el arte popular.

5. El teatro español de la Edad de Oro presenta un origen religioso que se manifiesta mediante

   A) los jardines mozárabes.
   B) los autos sacramentales.
   C) las comedias villanas.
   D) los dramas campesinos.
   E) las moaxajas.

6. Identifique las características que definen la obra de Lope de Vega.

A) conservador, universal y moralizante
B) religioso, nacional y aristócrata
C) filosófico, universal y conservador
D) renovador, popular e histórico
E) nacional, cortesano y breve

7. En *Fuenteovejuna*, de no haber intercedido Laurencia con sus imprecaciones

A) el Comendador hubiese seguido con sus abusos.
B) los reyes no hubieran perdonado a la Villa.
C) hubiera sido feliz con Frondoso.
D) no hubiera sido ultrajada por el Comendador.
E) no se hubieran rebelado contra la Corona.

8. Identifique el tópico que no se aborda en *La vida es sueño*.

A) la irrealidad de la vida
B) el incesto
C) el encierro
D) el poder
E) el libre albedrío

9. El pícaro, uno de los personajes más caracterizados de la narrativa española del Siglo de Oro, es reconocido como un

A) colaborador.
B) antagonista.
C) bufón.
D) idealista.
E) antihéroe.

10. Don Quijote, personaje de Miguel de Cervantes, llama Dulcinea de Toboso a una campesina cuyo verdadero nombre es

A) Micomicona.
B) Blanca Luna.
C) Aldonza Lorenzo.
D) Ana Félix.
E) Maritormes.

11. Elija las alternativas que corresponden a Miguel de Cervantes Saavedra.

I. Máximo representante de la narrativa de la Edad de Oro
II. Es un hito de la lengua castellana.
III. Gran variedad de estilos y temas
IV. Iniciador de la novela pastoril

A) solo III
B) I y IV
C) I,II y III
D) solo I
E) I,II,III y IV

12. Según la intención expresa del *Quijote*, la novela constituye ..... de .....

A) una autobiografía - la novela pastoril.
B) una metáfora - la locura senil.
C) una crónica - la pobreza rural.
D) una parodia - la novela de caballería.
E) una alegoría - la novela bizantina.

twitter.com/calapenshko

Capítulo

XIV

El Neoclasicismo español

GALA
PNHO
SKO

CAPÍTULO XIV

EL NEOCLASICISMO ESPAÑOL

Objetivos

- Identificar y comprender las características principales del Neoclasicismo español, así como sus relaciones con el Clasicismo de otros países, en especial el francés.
- Comparar los elementos propios del Neoclasicismo español con aquellas aportaciones provenientes de otras tradiciones.
- Analizar las diferentes obras de los principales representantes del Neoclasicismo español y sus aportes más relevantes, así como el contexto socio-cultural en que se desarrollaron y la repercusión de estas obras literarias.

Introducción

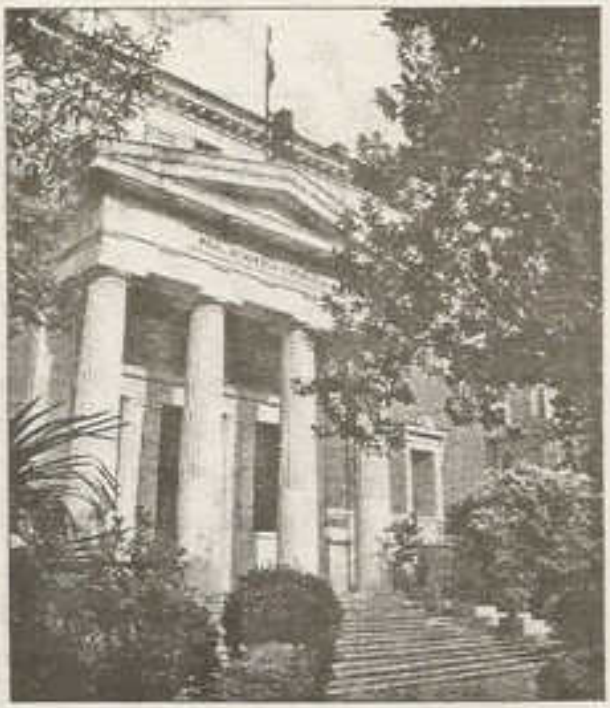
El Neoclasicismo español fue un movimiento tardío, puesto que recién comenzó a desarrollarse en el siglo XVIII (el Siglo de las Luces) cuando en Francia ya había aparecido un siglo antes. Uno de los motivos fue la repercusión que tuvo el arte barroco en la península ibérica, que se extendió hasta fines del siglo XVII, pero que años después degeneraría en formas exageradas, repetitivas y decadentes. Ello, sumado a la política afrancesada que comenzó en España con el nuevo siglo, permitió que la estética girara hacia el Clasicismo francés, de moda en todo el continente. Es innegable, entonces, la dependencia que tuvo la literatura española del siglo XVIII del Neoclasicismo francés, lo cual incluso rebasó lo estrictamente artístico y llegó hasta estamentos económicos, políticos y culturales.

Después de un periodo tan rico como la Edad de Oro, el Neoclasicismo español, por su carácter imitativo, dependiente y preceptista fue de una medianía en cuanto a la calidad, y de un mínimo aporte a la tradición literaria española. Por ese motivo, no pasaría de ser solo una moda que con el fin de siglo también eclipsaría.

1 Contexto histórico-cultural

1.1. España en el siglo XVIII: la dinastía borbona

El 15 de noviembre de 1700 el duque de Anjou, Felipe V (Versalles, 1683 - Madrid, 1746), fue proclamado rey de España. Con su ascensión al trono se termina el periodo de la monarquía de los Habsburgo (el último de ellos fue su tío-abuelo Carlos II, quien lo nombra su heredero). Empieza así el reinado de los Borbones y un estrecho acercamiento con la Corona francesa. La posibilidad de que ambas coronas se pudieran unir bajo una misma casa fue temida por el resto de potencias. Reinados como los de Inglaterra y Austria, entre otros, declararon la guerra a Francia y España, y se inicia una etapa que es conocida como la Guerra de Sucesión Española (1700-1714). El desenlace de estas disputas por el poder entre las potencias es el Tratado de Utrecht (1712), a partir del cual hay una redistribución de los territorios y un cambio en el mapa político del Viejo Continente. Además, se busca un equilibrio entre las potencias, es decir, que dinastías como la Borbona (Francia y España) y la de Austria no puedan centralizar su poderío.



La Real Academia Española fue fundada por el marqués de Villena en 1713 con el objetivo de "fijar las voces y vocablos de la lengua castellana en su mayor propiedad, elegancia y pureza".

Los reyes españoles pertenecerán a la familia Borbón durante todo el siglo XVIII. Ya a inicios del XIX, con la ascensión de Napoleón Bonaparte (1769-1821) como Emperador francés, este pacta con el rey Carlos IV (Nápoles, 1748 - Roma, 1819) para que le ceda sus derechos a la Corona. Es así como Napoleón designa como nuevo rey de España a su hermano José (1808).

1.2. El afrancesamiento de España

El acercamiento de la Corona española a la Monarquía francesa, sin embargo, no solo fue dinástico. El afrancesamiento en España se manifestó en diversos niveles, empezando por la estructura política. Y, a pesar de que la situación económica y financiera del Estado era realmente dramática, eso no fue obstáculo para que la Corona realice innovaciones culturales y artísticas.

Siguiendo modelos franceses, se fundó diversas instituciones como la Real Academia Española (1713), la Real Academia de la Historia (1735), la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752), entre otras. Entonces, este afrancesamiento abarcó diferentes ámbitos: político, social, militar, cultural, artístico, etc., incluso con intervención directa de la Corona, la cual buscó dirigir no solo lo relacionado con la cultura hispana, sino hasta la misma lengua:

> En los comienzos del siglo [XVIII] la aristocracia y desde luego el monarca quisieron mostrar su control político sobre la lengua, gracias a la elección de la Real Academia Española, que había de "fijar" la lengua castellana mediante la elaboración primero de un diccionario, que detallara su selección léxica y diferenciara los usos cultos y autorizados frente a los populares, y después de una gramática y una ortografía. El proceso del diccionario se llevó a cabo hasta 1739, año en que se publica el último tomo del Diccionario de Autoridades, el primero había aparecido en 1726.[1]
>
> (Lo añadido es nuestro)

La adopción estética e ideológica del Clasicismo francés no solo se debió a influencias externas: la cultura del Barroco, que había predominado en el siglo XVII, había entrado en franca decadencia y sus formas habían devenido manidas, repetitivas y sin originalidad. Es así como tendencias extremas del Barroco (la más conocida es el churriguerismo) van a ser atacadas duramente y en general los artistas barrocos (en literatura sobre todo Lope, Góngora y Calderón) fueron satanizados por haber "pervertido" –supuestamente– el buen gusto de las letras hispanas.

2▸ Definición

El Neoclasicismo español fue una manifestación artístico-cultural, pues también se extendió a expresiones como la arquitectura, la escultura, la pintura, entre otras. En el caso de la literatura, lo que la define es su dependencia del Clasicismo francés: si bien en Francia empezó casi en las primeras décadas del siglo XVII y se extendió hasta casi principios del XIX, en España se mantuvo en aquel siglo una hegemonía del arte barroco, cuya decadencia (inicios del s. XVIII) permite la adopción de los modelos franceses, que a su vez recuperaron los preceptos del arte clásico grecolatino. Por ello, el Neoclasicismo español va a ser ante todo imitativo y carente de originalidad, así como también aristocrático y distante del gusto popular lo que determinó su caída frente al Romanticismo.

3▸ Características

3.1. Influencia de tendencias foráneas

En especial del Clasicismo francés, aunque también hubo aportación de expresiones artístico-culturales provenientes de Italia e Inglaterra. No olvidemos que, durante el Barroco, España se había prácticamente ensimismado en su propia tradición. En cambio, a lo largo del siglo XVIII va a darse una introducción de tendencias foráneas, las cuales entrarán en pugna con los conceptos tradicionales hispanos.

3.2. Carácter aristocrático

Fue culto y elitista, asimilado por la nobleza y la aristocracia. En los sectores populares, en cambio, había una nostalgia por el teatro barroco con el cual se identificaban (en especial con el de Lope, que fue acusado por los neoclásicos de pervertir la tradición española).

---

1 ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. "Mecenazgo y escritura en los tiempos de Leandro Fernández de Moratín" en *Cambio social y ficción literaria en la España de Moratín*. Madrid: Universidad Complutense. 2007. p. 109.

3.3. DIDACTISMO Y CARÁCTER MORALIZADOR

Así como en Francia, en España también hubo una intención por crear un arte que no solo fuera bello, sino también útil (preceptiva horaciana). Buscaron escribir obras con enseñanza moral e intención didáctica, tanto en teatro como en fábula: en esta última, el francés Jean de la Fontaine sería paradigma de autores españoles que continuarían su legado, como Félix María Samaniego.

3.4. ARMONÍA Y EQUILIBRIO

Va acorde con el concepto clásico de belleza, el cual se contrapone a los excesos y complejidades de la estética barroca. En ese sentido, se retomó los ideales de sencillez y sobriedad del arte clásico. Ello se manifiesta, en cuanto a la tradición hispana, en el furibundo ataque a Lope y Góngora, así como en la exaltación a Garcilaso y Fray Luis.

3.5. PRECEPTISMO

Los dramaturgos del Neoclasicismo español –abanderados por Leandro Fernández de Moratín– siguieron, por lo general, al pie de la letra las normas impuestas por Nicolás Boileau e Ignacio Luzán, quienes buscaron recuperar el legado de Aristóteles y Horacio, aunque muchas veces interpretando equivocadamente los planteamientos de ambos preceptistas clásicos. Reglas como la de las tres unidades, la no mezcla entre tragedia y comedia, la ausencia de acciones violentas, entre otras, se vuelven a poner de moda en un teatro demasiado racional y falto de espontaneidad.

3.6. CARENCIA DE ORIGINALIDAD

Los temas eran básicamente tomados de los antiguos o de los franceses. Es así como las fábulas de Samaniego eran imitaciones de La Fontaine; en la comedia, Fernández de Moratín no solo tradujo a Molière sino que también aprovechó algunas de sus tramas para sus propias obras.

3.7. PREDOMINIO DE LA RAZÓN

Esta perspectiva parte de dos vertientes: el didactismo clásico y la racionalidad de la Ilustración. Hay una hegemonía de la razón por sobre los sentimientos, aunque a fines del Neoclasicismo se observa cierta relevancia de lo sentimental y subjetivo, debido al ascenso del Romanticismo.

3.8. INCLUSIÓN DE ELEMENTOS COSTUMBRISTAS

A pesar del marcado afrancesamiento, hubo una pugna entre lo foráneo y lo propio, lo segundo de extracción popular. Por ese motivo, si bien la base de las obras es clásica, se nutrió también con giros y otros elementos propios de la idiosincrasia española.

3.9. LA DIFUSIÓN DE LA LITERATURA TUVO COMO ESCENARIO LOS "SALONES" ACADÉMICOS

A la usanza de París, donde las tendencias artísticas de moda eran difundidas y exaltadas –así como rechazadas las malas obras– en los "salones" de aristócratas y no en los sectores populares, en España se fundan academias y se abren espacios de tertulia donde se decidía lo *bueno* y lo *malo* de la literatura de la época. La Corona tenía una participación decisiva en este tipo de actividades.

Así, en el reinado de Fernando VI se funda en Madrid la Academia del Buen Gusto, y durante el de Carlos III se crea la Tertulia de la "Fonda de San Sebastián".

Por último, no olvidemos que la literatura de este periodo es de escaso valor y calidad artística. La de la Edad de Oro, en comparación con esta, es de una infinita superioridad. Tampoco tiene punto de comparación con el posterior Romanticismo.

4› Representantes

A diferencia de los dos siglos anteriores, la literatura española neoclásica del siglo XVIII fue de una mediana (para algunos, mediocre) calidad artística debido a la influencia de la Ilustración francesa, un periodo más de estudio que de creación.

Sin embargo, a pesar de que no destacó la *musa literaria*, hubo un desarrollo de diversos géneros, de los cuales sobresalieron los siguientes autores:

a. Tragedias

- Nicolás Fernández de Moratín (1731-1780; padre de Leandro): *Lucrecia*, *Hormensinda*, *Guzmán el Bueno*.
- Vicente García de la Huerta (Zaira, 1734-Madrid, 1787): *Raquel*.

b. Sainetes

- Ramón de la Cruz (Madrid, 1731-1794): *Las castañeras picadas*, *La pradera de San Isidro*.

c. Ensayos

- José Cadalso Vásquez (1741-1782): *Noches lúgubres*, *Cartas marruecas*.
- Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811): *Elogio de las Bellas Artes*.

Entre los últimos, destacó en especial el padre benedictino Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), catedrático de Teología en las universidades de Oviedo y de Salamanca, que buscó combatir la ignorancia de su tiempo popularizando los adelantos culturales (en esa labor se observa la indudable influencia del racionalismo ilustrado). Destacó por concretar una gran función divulgadora de la cultura de su época, lo cual le valió severas críticas de ciertos sectores de la Iglesia. Sus obras más importantes son *Teatro crítico universal* y *Cartas eruditas y curiosas*.

4.1. IGNACIO LUZÁN

4.1.1. Vida

Nació en Zaragoza en 1702, en el seno de una familia noble. Se formó académicamente en Italia (estudió Filosofía y Leyes en la Universidad de Catania). Además, su vínculo con la estética del Clasicismo italiano fue clave para su obra y se evidenció en su *Poética*, donde adoptó, sobre todo, los preceptos artísticos de Ludovico Muratori (1672-1750). Fue discípulo de Giambattista Vico. Al regresar a España se le distinguió con grandes honores al ser elegido miembro de la Real Academia Española y de la de Historia, miembro de la Academia del Buen Gusto (Madrid) y la de las Buenas Letras (Barcelona), así como académico de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Fue el preceptista español más respetado de su tiempo. Murió prematuramente en 1754.

4.1.2. Obras

Luzán escribió poesía y teatro, pero sin duda destacó por su labor de preceptista con su *Poética*. Aparte de ella, algunas de sus obras más conocidas son:

- *El juicio de París* (fábula épica)
- *A la conquista de Orán* (poesía épica)
- *La virtud coronada* (teatro)

Ignacio Luzán cumplió un rol parecido al de Boileau en Francia con su *Poética*.

4.1.3. Poética

La primera edición de su *Poética* es de 1737. La segunda (póstuma y definitiva) es de 1789, donde el escritor modificó y amplió ostensiblemente diversos planteamientos. Esta obra está dividida en cuatro libros:

- Libro primero: "Del origen, progresos y esencia de la poesía"
- Segundo: "De la utilidad y del deleite de la poesía"
- Tercero: "De la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas"
- Cuarto: "De la naturaleza y definición del poema épico"

En general, es una especie de compilación de doctrinas clasicistas de la época. Manifiesta la influencia de Muratori (especialmente de su tratado *De la perfecta poesía italiana*); también, en menor medida, la de Nicolas Boileau. No debemos olvidar que todos estos autores no hicieron más que actualizar e interpretar –muchas veces erróneamente– los preceptos de Aristóteles y Horacio (por ejemplo, de este último asimila las nociones de *utilidad* y *deleite*). Su concepción del arte era la de una expresión regida por normas racionales que exigen verosimilitud (de allí su oposición a lo fantástico). Criticó duramente los excesos barrocos de mal gusto de Calderón de la Barca, además de ignorar a Tirso de Molina. Su gran objetivo fue "rescatar los aportes de Aristóteles al teatro", los cuales, según él, habían sido tergiversados.

En la primera edición de *Poética*, muestra una posición más tolerante para con la estética barroca; en la segunda, sin embargo, se vuelve más vertical y recalcitrante. Su propuesta fue decisiva para el teatro español del siglo XVIII, como lo comprobaremos en la obra de Fernández de Moratín.

4.2. FÉLIX MARÍA SAMANIEGO

4.2.1. Vida

Nació en 1745. De familia acomodada, estudió Derecho dos años en la Universidad de Valladolid, pero no terminó y fue protegido del conde de Peñaflorida, su tío-abuelo. Formó parte de la Sociedad Vascongada de Amigos del País. Tuvo problemas con la Inquisición por lo erótico de algunos de sus escritos; también fueron famosas sus disputas con intelectuales de su tiempo, pero en especial con Tomás de Iriarte, otrora amigo suyo. ¿El motivo? Samaniego publicó en 1781

sus *Fábulas morales* y un año después Iriarte hizo lo propio con sus *Fábulas literarias*, señalando que la suya era la "primera colección de fábulas enteramente originales"[2]. Samaniego nunca se lo perdonó. Falleció en 1801.

4.2.2. *Fábulas morales*

Es una obra dividida en ocho libros y un glosario, que muestra su preocupación por el léxico popular de su tiempo. Sus fábulas son composiciones breves, escritas con un lenguaje directo y asequible. Su estilo destaca por la espontaneidad, gracia, sutil ingenio, variedad de ritmo y fácil plasmación de la lección moral. Más que un esteta, Samaniego concibe la literatura como "creación didáctica". Su postura: el arte debe estar al servicio de la moral. Se basó directamente en La Fontaine (hasta el punto de que algunas de sus fábulas son simplemente una traducción del francés). Aparte de la influencia de La Fontaine y del fabulista inglés John Gay, conoció versiones directas de Esopo y Fedro. Aun así, Samaniego fue autor de algunas historias originales (por ejemplo, "El joven filósofo y sus compañeros"). En España, sus fábulas son lecturas obligatorias en las escuelas.

Samaniego retomó la tradición de Esopo y La Fontaine.

»» "El león vencido por el hombre"

Cierto artífice pintó
una lucha, en que, valiente,
un hombre tan solamente
a un horrible león venció.
Otro león, que el cuadro vio,
sin preguntar por su autor,
en tono despreciador
dijo: "Bien se deja ver
que es pintar como querer,
y no fue León el pintor".

»» "Las moscas"

A un panal de rica miel
dos mil moscas acudieron,
que por golosas murieron,
presas de patas en él.
Otra dentro de un pastel
enterró su golosina.
Así, si bien se examina,
los humanos corazones
perecen en las prisiones
del vicio que los domina.

»» "La zorra y el busto"

Dijo la zorra al busto,
después de olerlo:
"Tu cabeza es hermosa, pero sin seso."
Como este hay muchos,
que aunque parecen Hombres solo son bustos.[3]

2 ALBORG, Juan Luis. *Historia de la literatura española*. Madrid: Gredos. 1993. Tomo III: siglo XVIII. p. 531.

3 SAMANIEGO, Félix María. *Fábulas*. Barcelona: Verón Editor. 1975. pp. 26-33.

4.3. TOMÁS DE IRIARTE

4.3.1. Vida

Tomas de Iriarte se distinguió por atacar el superficial afrancesamiento.

Nació en 1750. A los catorce años se trasladó a Madrid con su tío Juan de Iriarte. Estudió griego, latín y francés. Fue traductor oficial de la Primera Secretaría del Estado, cargo que obtuvo de su tío al morir este. Tradujo el *Arte poética* de Horacio y algunas partes de la *Eneida*. Como ya se mencionó, fue amigo de Samaniego, hasta que entraron en una disputa por el "reinado" de las fábulas. Samaniego escribió un folleto anónimo titulado *Observaciones sobre las fábulas literarias* donde lo criticaba. Fue amigo de Nicolás Fernández de Moratín y de José Cadalso. Murió en 1791.

4.3.2. Fábulas literarias

Fueron publicadas en 1782. Podemos afirmar que teóricamente son más intelectuales que las *Fábulas morales* de Samaniego, puesto que fueron creadas desde una decidida preceptiva de orientación neoclásica (influencia de Aristóteles, Horacio, Boileau y Muratori). Estas son algunas de sus características:

> Los consejos sintetizados en la moraleja de las fábulas revelan las preocupaciones estéticas de la época: utilidad de las reglas, necesidad de un estilo sencillo y claro, conveniencia de estudiar a los clásicos y de unir lo útil con lo bello, etc. Los versos no ofrecen la soltura de los de Samaniego y a menudo resultan duros y forzados, pero presentan una mayor variedad métrica: dodecasílabos, alejandrinos, tetrasílabos, etc.[4]

"Los dos loros y la cotorra"

De Santo Domingo trajo
dos loros una señora.
La isla es, mitad francesa,
y la otra mitad, española.
Así, cada animalito
hablaba distinto idioma.
Pusiéronlos al balcón,
y aquello era Babilonia.
De francés y castellano
hicieron tal pepitoria
que al cabo ya no sabían
hablar ni una lengua ni otra.

El francés, del español
tomó voces, aunque pocas;
el español al francés
casi se las toma todas.
Manda el ama repararlos;
y el francés luego reforma
las palabras que aprendió
de lengua que no es de moda.
El español, al contrario,
no olvida la jerigonza,
y aun discurre que con ella
ilustra su lengua propia.

Llegó a pedir en francés
los garbanzos de la olla;
y desde el balcón de enfrente
una erudita Cotorra
la carcajada soltó
haciendo del loro mofa.
Él respondió solamente
como por tacha afrentosa:
"vos no sois una *purista*".
Y ella dijo: "A mucha honra".
¡Vaya, que los Loros son lo
mismo que las personas![5]

4 García López. Ob. Cit. p. 387.

5 IRIARTE, Tomás de. *Fábulas*. Buenos Aires: Editorial Atlántica, 1981, pp. 17-18.

Sus personajes, animados e inanimados, presentan alegóricamente una moraleja estética y preceptista. Por ejemplo, la crítica al afrancesamiento de la época se observa en la fábula: "El burro flautista" donde ataca a los literatos improvisados que no han hecho el estudio sesudo de la reglas del arte.

Observamos entonces que las fábulas de Iriarte, a diferencia de las de Samaniego (más acordes con la tradición de la especie: Esopo y La Fontaine), tienden más a la preceptiva y a la moraleja del "bien escribir", típicas del espíritu neoclásico.

▸▸ "El burro flautista"

Esta fabulilla,
salga bien o mal,
me ha ocurrido ahora
por casualidad.
Cerca de unos prados que hay en
mi lugar pasaba un borrico por
causalidad.
Una flauta en ellos halló, que un za-
gal se dejó olvidada por casualidad.
acercóse a olerla el dicho animal;
y dio un resoplido
por casualidad.
En la flauta el aire
se hubo de colar,
y sonó la flauta por casualidad.
"¡Oh!, dijo el borrico,
¡qué bien sé tocar!
¡Y dirán que es mala
la música asnal!"
Sin reglas del arte,
borriquitos hay que una vez
aciertan por casualidad.[6]

5▸ Leandro Fernández de Moratín

5.1. VIDA

Nació en Madrid en 1760. Su padre fue Nicolás Fernández de Moratín, reconocido autor de tragedias y de quien heredaría su pasión por el teatro. Muy joven ganó algunos concursos literarios auspiciados por la Academia. Viajó a París y se nutrió de su arte clasicista, influencia decisiva para su posterior obra. También recorrió otras ciudades de Europa. Finalmente regresó a Madrid, ocupó el cargo de secretario de Interpretación de Lenguas, trabajo con el cual pudo vivir holgadamente. Moratín fue uno de los fundadores de la historiografía teatral hispana con su obra *Orígenes del teatro español*, que fue publicada póstumamente por la Real Academia de Historia. A diferencia de su padre, Leandro destacó más bien como comediante. Su primera comedia, *El viejo y la niña*, fue publicada en 1790. De ahí para adelante se convertiría en el principal animador de los mayores teatros de Madrid. También escribió poesía. Durante el reinado de José Bonaparte, se mostró a favor del dominio francés en España, motivo por el cual obtuvo el cargo de bibliotecario mayor de la Real Biblioteca. Y también por ello, cuando cayó el hermano de Napoleón, fue criticado y señalado. Tuvo que viajar a Valencia, Barcelona y finalmente París, donde murió en 1828.

6 Ibídem, p. 23.

5.2. CARACTERÍSTICAS DE SU TEATRO

La obra de Moratín puede ser analizada desde tres puntos de vista: como traductor, como teórico teatral y como autor de comedias. En realidad, estos tres roles no se oponen, sino todo lo contrario: interactúan y nutren recíprocamente.

Leandro Fernández de Moratín es el gran comediógrafo del Neoclasicismo español.

El hecho de que tradujera a Molière (*El médico a palos, La escuela de maridos*) no causa ninguna sorpresa, ya que influyó en su formación teatral, la cual fue ante todo francesa. Por ello, es más adecuado emplear el término *imitación* en la relación Molière-Moratín. También tradujo *Hamlet* de Shakespeare, lo cual sorprendió a muchos, dada su oposición contra la estética del teatro barroco. Sin embargo, reconoce del *Cisne de Avon* su profundo trazado de caracteres humanos, el cual también buscó Moratín en sus obras, con resultados menores.

En sus *Orígenes del teatro español* y en su "prólogo" a la edición definitiva de sus *Comedias* (París, 1625), establece sus ideas sobre el teatro, las cuales se enmarcan netamente dentro de las normativas del Clasicismo francés: respeto a las unidades clásicas, carácter moralizante y pedagógico, empleo por separado del verso y la prosa, ninguna mezcla posible de lo trágico con lo cómico, entre otros. Sobre lo primero, no solo interpretó la unidad de tiempo como el conjunto de acciones que deben darse en menos de un día, sino que buscó que la representación dure el mismo tiempo que la acción dramática (tomado de Luzán). Sin embargo, a diferencia del preceptista, sí consideró los aportes de Lope al teatro español. Moratín, siguiendo a Aristóteles, repitió la diferencia entre las dos grandes especies teatrales: así, la tragedia pinta a los hombres no como "son" (como sí lo hace la comedia), sino como "debieron ser". En consecuencia, su lógica era que la comedia debía buscar "en la clase media de la sociedad los argumentos, los personajes, los caracteres, las pasiones, y el estilo en que deben expresarlas"[7]. Los defectos representados en la comedia no deben ser únicamente físicos, sino también de conducta, para que se pueda establecer una enseñanza moral.

Las características más resaltantes de su teatro son sencillez, fina percepción psicológica, rasgos de ingenio e ironía, intención didáctica. El fundamento de su obra: que tenga una finalidad moral. Moratín buscaba que en sus comedias "resulten puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud".[8] Aunque hay en sus obras ciertos atisbos de la Ilustración (sobre todo una propuesta pedagógica más comprensiva y horizontal), así como del espíritu prerromántico (exaltación de los sentimientos en algunas de sus comedias).

Los grandes temas de sus comedias son dos: el orden moral, en especial sobre la libertad de elección en el matrimonio y la necesaria igualdad de los cónyuges. También se aprecia la reflexión

7 FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Orígenes del teatro español* (con una breve reseña histórica sobre el teatro español en el siglo XVIII y principios del siglo XIX). París: Librería de Garnier Hermanos. 1883. p. 467.

8 García López. Ob. Cit. p. 379.

sobre los males del teatro de su tiempo y su planteamiento de uno de mejor calidad, acorde con los cánones neoclásicos (en especial en su obra *La comedia nueva*). En el siguiente fragmento de la misma, Pedro (representante del estilo neoclásico) aconseja a don Eleuterio (personaje satirizado de los comediantes improvisados y tradicionales), y sintetiza la estética moratiniana:

> D. PEDRO. (...) es demasiada necedad (...) que todavía esté creyendo el señor que su obra es buena. ¿Por qué ha de serlo? ¿Qué motivos tiene Ud. para acertar? ¿Qué ha estudiado Ud.? ¿Quién le ha enseñado el arte? ¿Qué modelos se ha propuesto Ud. para la imitación? ¿no ve usted que en todas las facultades hay un método para la enseñanza, y unas reglas que seguir y observar, que a ellas debe acompañar una aplicación constante y laboriosa; y que sin estas circunstancias, unidas al talento, nunca se formarán grandes profesores, porque nadie sabe sin aprender? ¿Pues por dónde Ud., que carece de tales requisitos, presume que habrá podido hacer algo bueno? ¿Qué, no hay sino meterse a escribir, a salga lo que salga, y en ocho días zurcir un embrollo, ponerle en malos versos, darle al teatro, y ya soy autor? ¿Qué, no hay más que escribir comedias? Si han de ser como la de Ud., o como las demás que se la parecen, poco talento, poco estudio y poco tiempo son necesarios; pero si han de ser buenas, créame Ud., se necesita toda la vida de un hombre, un ingenio muy sobresaliente, un estudio infatigable, observación continua, sensibilidad, juicio exquisito; y todavía no hay seguridad de llegar a la perfección.[9]

5.3. OBRAS

5.3.1. Comedias

- *El viejo y la niña* (1790)
- *La comedia nueva* (1792)
- *El barón* (1803)
- *La mojigata* (1804)

5.3.2. Poesía

- Odas: *La dama de Granada*, *Oda a la Virgen de Lendinara*
- Sonetos de tipo histórico: *La noche de Montiel*, *A Rodrigo*
- Composiciones satíricas y morales: *La elegía a las musas*, *A la muerte de J. C. Conde*

En *El sí de las niñas* se debate sobre la educación vertical a los hijos, quienes no pueden replicar a sus mayores así estos estén equivocados.

5.3.3. Estudios

Orígenes del teatro español: en esta obra Fernández de Moratín analiza los inicios del teatro en España, desde la influencia grecolatina y su origen medieval, pasando por los logros y defectos del teatro en la Edad de Oro, hasta llegar a su tiempo.

9 Fernández de Moratín. Ob. Cit. p. 126.

5.4. EL SÍ DE LAS NIÑAS

Se estrenó en el Teatro de la Cruz el 21 de enero de 1806. Toma el tema de la obra *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648).

5.4.1. Características formales

- Comedia dividida en tres actos (cada uno cumple con las siguientes funciones: presentación, nudo y desenlace). Cada acto presenta 9, 16 y 13 escenas respectivamente.
- Escrita en prosa.
- Respeto estricto a las unidades de acción, tiempo y espacio.
- Estilo sencillo, con inclusión de giros coloquiales (en especial en boca de los criados).
- Personajes de distintas clases sociales, divididos en dos bloques: patrones y sirvientes. A su vez, cumplen una función específica (personajes-tipo): Francisca (dama), Carlos (galán).
- Se presenta un enredo de situaciones (cuando llegan don Carlos y Calamocha a la posada).
- Para una mayor complejidad en la intriga, se esconde la identidad de ciertos personajes (por ejemplo, don Carlos se había hecho pasar por un tal don Félix ante Paquita para cuidar su identidad, puesto que era oficial; igualmente, no sabrá Carlos la identidad del prometido de Paquita hasta que se descubre que es su propio tío, don Diego).

5.4.2. Personajes

5.4.3. Temas

Principal

La educación impositiva, donde los hijos no tenían lugar a réplica y, en especial las "niñas", que a toda decisión de sus padres tenían que decir "sí" (de ahí el título de la obra). La imposición materna en *El sí de las niñas* se opone al amor inocente de los jóvenes enamorados, quienes al final logran concretar su amor.

Secundarios

- La hipocresía de la educación y moral, en especial de la impartida en colegios religiosos.
- La problemática en torno a la educación y corrección moral de la mujer.
- La ambición por parte de la madre, quien no busca la felicidad de su hija, sino simplemente su estabilidad económica.

- La actitud mesurada y justa frente a los nobles sentimientos de amor, encarnada en don Diego, que a su vez representa una posición más horizontal de la educación, propia de la Ilustración, frente al verticalismo de la madre y de la enseñanza religiosa.
- El triunfo del amor juvenil frente a la actitud represiva de los mayores.
- El debate en torno a la unión entre hombres mayores y jovencitas, apelando a la noción de experiencia dentro de la conducción de la casa y los hijos en el matrimonio.
- Mayor relevancia de los sentimientos por sobre la razón de un matrimonio más beneficioso (influencia del espíritu prerromántico).

5.4.4. Resumen

Don Diego y su criado Simón están en la antesala de una posada, en Alcalá de Henares, esperando a doña Irene y su hija, doña Francisca (Paquita). Don Diego pregunta a Simón su parecer en torno al pedido de mano de Paquita, y Simón responde que le parece muy bien, que ella y don Carlos harán una bonita pareja. El patrón le corrige al decirle que ha pedido la mano de la jovencita para él, además su sobrino aún es un jovenzuelo que no sabe nada de la vida. En eso llegan madre e hija. Doña Irene busca que Paquita se interese por su prometido, pero esta se muestra infantil trata a don Diego como si fuera su abuelito. Se van Paquita y su criada Rita. Don Diego le manifiesta su preocupación a la madre sobre si resultará la boda, debido a la diferencia de edades, y doña Irene le dice que no se inquiete, pues lo adecuado es casar a un hombre mayor con una jovencita para que así aquel lleve todo en orden en cuanto a la educación de los hijos y la casa. Se van y aparecen Paquita y Rita: la primera llora pues no quiere casarse con don Diego, pero no puede contrariar a su madre. Además, está enamorada de don Félix (en realidad don Carlos, que esconde su identidad pues era oficial de Ejército y se había ido de su lugar de jurisdicción), un joven que conoció mientras estudiaba en el colegio de monjas, de donde su madre la sacó para casarla.

Rita se encuentra con Calamocha, el criado de don Carlos. Ellos habían llegado pues Paquita le había mandado una carta a don Carlos, donde le decía que su madre la quería casar con un hombre mucho mayor que ella y que, si realmente la quería, viniera e hiciera algo. Se encuentran Paquita y Carlos. Él le promete que no permitirá que nadie la case con otro hombre que no sea él, pues ambos se aman. Ella se va y Carlos se encuentra con Simón, y finalmente su tío lo ve y lo reprende por ausentarse de su jurisdicción. Le ordena que regrese inmediatamente a Zaragoza. Incluso le plantea que no se quede en la posada y que vaya al pueblo. Carlos se entera de que su tío es el prometido de su amada Paquita y, a pesar de su amor, sabe que no puede ir contra la decisión de su tío, al que le debe respeto. Se resigna a perder a su querida Paquita y se va, pero le envía una carta que cae primero en manos de su tío quien se encuentra con Paquita y ella le confiesa la verdad.

Don Diego se da cuenta de que los jóvenes están enamorados. Le promete que arreglará todo y ella se va. Don Diego hace venir a su sobrino y lo pone a prueba: le dice que él de todas maneras se casará con Paquita. Carlos le contesta que no va a ir contra él, pues es su tío y lo respeta. Sin embargo, le manifiesta que con su decisión hará infelices a los tres, pues Paquita no lo ama. Don Diego le pide que se retire y se queda reflexionando.

Finalmente, don Diego toma una decisión: le dice a doña Irene que no puede casarse con su hija, pues ella ama a un joven. La madre, colérica, afirma que eso es falso pues su hija no ha podido

conocer a ningún hombre en el colegio y que además ha sido bien educada por las monjitas. Diego le manifiesta que ese joven está aquí y llama a Carlos. Cuando este sale, la madre lo quiere golpear, pero don Diego se interpone y señala que es su sobrino y que ambos jóvenes se quieren, motivo por el cual deben casarse, además anuncia que su sobrino será el heredero de su fortuna. Entonces, la ambiciosa madre cambia de actitud y acepta el amor de los jóvenes.

⏩ EL SÍ DE LAS NIÑAS

(escenas IV y V del primer acto)

D. Diego. Quisiera sólo que se explicase libremente acerca de nuestra proyectada unión y...

Dª Irene.- Oiría usted lo mismo que le he dicho ya.

D. Diego. Sí, no lo dudo, pero el saber que la merezco alguna inclinación, oyéndoselo, decir con aquella boquilla tan graciosa que tiene, sería para mí una satisfacción imponderable.

Dª Irene. No tenga usted sobre ese particular la más leve desconfianza; pero hágase usted cargo de que a una niña no le es lícito decir con ingenuidad lo que siente. Mal parecería, señor don Diego, que una señora de vergüenza y criada como Dios manda, se atreviese a decirle a un hombre: Yo le quiero a usted.

D. Diego. Bien, si fuese a un hombre a quien hallara por casualidad en la calle y le espetara ese favor de buenas a primeras, cierto que la doncella haría muy mal; pero a un hombre con quien ha de casarse dentro de pocos días, ya pudiera decirle alguna cosa que... Además, que hay ciertos modos de explicarse...

Dª Irene. Conmigo usa de más franqueza. A cada instante hablamos de usted, y en todo manifiesta el particular cariño que a usted le tiene... ¡Con qué juicio hablaba ayer noche después que usted se fue a recoger! No sé lo que hubiera dado porque hubiese usted podido oírla.

D. Diego. ¿Y qué? ¿Hablaba de mí?

Dª Irene. Y qué bien piensa acerca de lo preferible que es para una criatura de sus años, un marido de cierta edad, experimentado, maduro y de conducta...

D. Diego. ¡Calle! ¿Eso decía?

Dª Irene. No, esto se lo decía yo, y me escuchaba con una atención como si fuera una mujer de cuarenta años, lo mismo... ¡Buenas cosas le dije! Y ella, que tiene mucha penetración, aunque me esté mal el decirlo... ¿Pues no da lástima, señor, el ver cómo se hacen los matrimonios hoy en día? Casan a una muchacha de quince años con un arrapiezo de diez y ocho, a una de diez y siete con otro de veintidós: ella, niña sin juicio ni experiencia, y él, niño también, sin asomo de cordura ni conocimiento de lo que es el mundo. Pues señor (que es lo que yo digo), ¿quién ha de gobernar la casa? ¿Quién ha de mandar a los criados? ¿Quién ha de enseñar y corregir a los hijos? Porque sucede también que estos atolondrados de chicos suelen plagarse de criaturas en un instante, que da compasión.

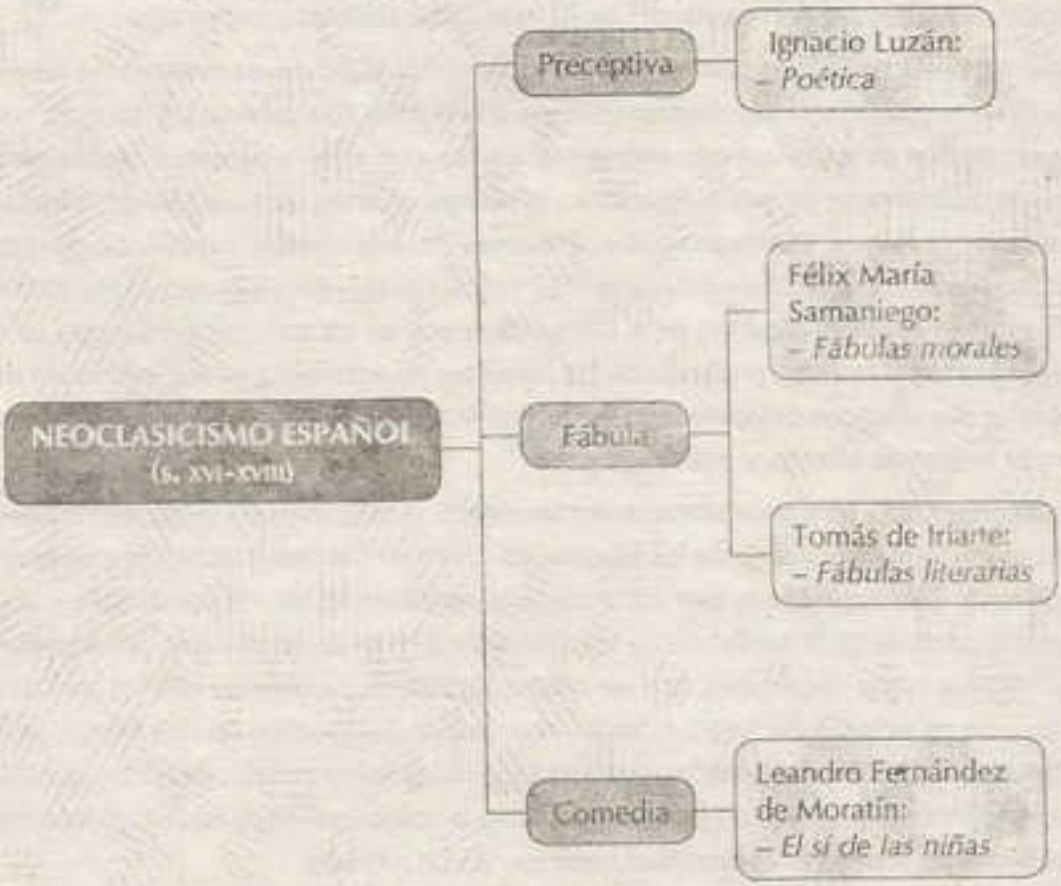
D. Diego. Cierto, es un dolor el ver rodeados de hijos a muchos que carecen de talento, de la experiencia y de la virtud que son necesarias para dirigir su educación.

Dª Irene. Lo que sé decirle a usted es que aún no había cumplido los diez y nueve años cuando me casé de primeras nupcias con mi difunto don Epifanio, que esté en el cielo. Y era un hombre que, mejorando lo presente, no es posible hallarle de más respeto, más caballeroso... y al mismo tiempo más divertido y decidor. Pues, para servir a usted, ya tenía los cincuenta y seis muy largos de talle cuando se casó conmigo.

D. Diego. Buena edad... No era un niño, pero.

Dª Irene. Pues a eso voy... Ni a mí podía convenirme en aquel entonces un boquirrubio con los cascos a la jineta... no, señor... Y no es decir tampoco que estuviera achacoso ni quebrantado de salud, nada de eso. Sanito estaba, gracias a Dios, como una manzana; ni en su vida conoció otro mal, sino una especie de alferecía que le amagaba de cuando en cuando. Pero luego que nos casamos dio en darle tan a menudo y tan de recio, que a los siete meses me hallé viuda, y encinta de una criatura que nació después, y al fin y al cabo se me murió de alfombrilla.[10]

10 FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Comedias*. Buenos Aires: Clásicos Universales, 1941. pp. 17-20.


NEOCLASICISMO ESPAÑOL
(s. XVI-XVIII)
Preceptiva
Ignacio Luzán:
– Poética
Fábula
Félix María Samaniego:
– Fábulas morales
Tomás de Iriarte:
– Fábulas literarias
Comedia
Leandro Fernández de Moratín:
– El sí de las niñas

Arte y realidad en *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín

De acuerdo con los objetivos sociales reformistas y con su teoría literaria clasicista, Moratín basa los argumentos de sus obras en dilemas destacados de su tiempo que producían serios estorbos para el pacífico desarrollo de las relaciones sociales y personales.

Los manuales de historia literaria a veces reducen los objetivos sociales de las obras a formulaciones simples como lo peligroso de casar a una joven con un viejo por razones económicas (caso de *El sí de las niñas*) o lo erróneo de animar a un joven a perseguir una carrera de autor teatral, olvidándose de sus obligaciones familiares, cuando no tiene talento literario (caso de *La comedia nueva*). Planteados de esa manera los argumentos dramáticos moratinianos no parecen comportar lecciones morales muy trascendentes. Sin embargo, si examinamos cómo esos argumentos se plasman en el comportamiento de los distintos personajes vemos cómo Moratín trata la realidad profunda de las personas no solamente en las detalladas circunstancias de sus vivencias coincidentes con la realidad física e histórica de su tiempo sino también en su existencia emotiva y psicológica.

Los comentarios no fueron siempre tan favorables. A principios de la década anterior Moratín había rebatido personalmente los ataques de Cristóbal Cladera a su primera comedia, *El viejo y la niña*, con argumentos que recurrían a la verosimilitud de los personajes y sus motivos para justificar tanto la acción como la caracterización de los perspnajes. En adelante, Moratín renunció a entrar en debates con su críticos, quedando la defensa pública de *La mojigata* a cargo de su amigo Juan Tineo, o, en el caso de *El sí de las niñas*, de otro amigo, José Antonio Conde, que repudió las opiniones negativas vertidas sobre la obra en un texto manuscrito, la *Carta crítica* de un vecino de Guadalajara sobre la comedia *El sí de las niñas*, redactada por un tal Bernardo García, cuya identidad sigue siendo un misterio.

Lo que me parece más destacable de estos comentarios es que para fundamentar sus respuestas, los defensores de Moratín recurren a las características que asocian con personas reales, recalcando con ello el aspecto del teatro moratiniano que me interesa destacar: su realismo, o "verdad", y su reflejo, como indicaba antes, de un cambio en la psicología y en las relaciones de un individuo con su entorno. (...)

En ese sentido, me parece que uno de los logros más importantes del teatro de Moratín, demostrado con mayor éxito en *El sí de las niñas*, es su manera de presentar la realidad profunda de sus personajes.

Philip Deacon

Preguntas resueltas

Pregunta 1

Señale la afirmación correcta sobre el Neoclasicismo español.

A) Su mayor influencia proviene del Clasicismo italiano.
B) Continúan el legado dramático propuesto por Lope de Vega.
C) Fernández de Moratín fue el máximo exponente de la fábula neoclásica.
D) Hubo una relativa influencia de la razón ilustrada y del espíritu prerromántico.
E) Se opusieron rotundamente a la estética francesa.

Resolución

El Neoclasicismo español, a pesar de sus particularidades, tiene como base la tradición del Clasicismo francés (siglo XVIII) y no, por ejemplo, del italiano, con lo cual quedan descartadas las alternativas A y E. Asimismo, hubo un rechazo a las propuestas dramáticas de Lope de Vega, recalcitrante en Luzán y en menor medida en Fernández de Moratín. Sobre este último, no escribió fábulas, sino comedias, poesía e historiografía teatral. Lo que sí es correcto es la influencia, en menor medida, de la razón ilustrada (en especial de intelectuales como Feijoo y Jovellanos) y del espíritu prerromántico (por ejemplo en algunas comedias de Moratín).

Clave D

Pregunta 2

Las *Fábulas morales* de Samaniego

A) fueron básicamente imitaciones de Esopo y La Fontaine.
B) se caracterizan por su marcado esteticismo y artepurismo.
C) plantearon una innovación total con respecto a la tradición de esta especie.
D) dieron preferencia a la tradición oriental por sobre el legado grecolatino.
E) muestran como personajes sobre todo a personas y no a animales alegóricos.

Resolución

El mismo Samaniego en la presentación de sus *Fábulas morales* señala que su obra va a continuar los modelos y temas de La Fontaine y, en menor medida, de Esopo. Si bien ha realizado algunas aportaciones a la especie, sus fábulas son por lo general una continuidad de la tradición (animales como personajes, predominio de lo moral por sobre lo estético, referencias de diversos contextos, etc.).

Clave A

Pregunta 3

Las *Fábulas literarias* de Iriarte

A) dieron prioridad a lo moral por sobre lo estético.
B) fueron una expresión exaltante de lo francés en España.
C) adoptaron una postura estética eminentemente neoclásica.
D) destacan por combinar lo fantástico con lo político.
E) continuaron el legado de Samaniego en cuanto a la tradición de la fábula.

Resolución

Las *Fábulas literarias* de Iriarte se basan específicamente en la estética del Neoclasicismo, sin caer por ello en una exaltación francesa que niegue lo hispano, sino todo lo contrario: critica el exceso de los afrancesados

que olvidan el legado español. No podemos afirmar que dé prioridad a lo moral por sobre lo estético, ni tampoco que haya una base fantástica o política. Por último, por lo mencionado al inicio, más que continuar el legado de Samaniego, se opone a él.

Clave C

Pregunta 4

Marque verdadero (V) o falso (F) sobre la preceptiva de Ignacio Luzán.

I. En su *Poética* se centra sobre todo en las propuestas de Muratori y Aristóteles.
II. Exaltó los aportes de Lope y Calderón en el teatro.
III. Dio prioridad a la inspiración por sobre el estudio y el respeto a las normas.
IV. Separó totalmente la tragedia de la comedia.
V. En su propuesta hay un desapego de las unidades clásicas.

A) I, II, III
B) I, IV
C) II, III, V
D) I, V
E) II, IV, V

Resolución

La base de *Poética* de Luzán es Aristóteles y, en especial, la teoría del italiano Muratori. Eso se plasma por ejemplo en el respeto a las unidades clásicas teatrales, así como a la separación absoluta entre las especies cómica y trágica, entre otros aspectos. Lo que sí es incorrecto es que haya exaltado a Lope y a Calderón, sino todo lo contrario: los culpó de ser los principales responsables del mal gusto en España. Para Luzán la base de una buena obra es estudio y respeto a las normas clásicas (para lo de la inspiración habría que esperar hasta la ascensión del Romanticismo).

Clave B

Pregunta 5

Las obras del escritor español Leandro Fernández de Moratín, por su adecuación a la preceptiva vigente, el rechazo de la fantasía y el fin didáctico, pertenece a la poética

A) naturalista.
B) realista.
C) romántica.
D) manierista.
E) neoclásica.

UNMSM 2001

Resolución

Leandro Fernández de Moratín es el máximo representante del teatro neoclásico en España, en especial de la comedia. Características como la adecuación a la preceptiva de su tiempo, búsqueda de una verosimilitud realista (por ende, rechazo de la fantasía) y fin didáctico son algunas de las más evidentes en su obra.

Clave E

Pregunta 6

La comedia donde Fernández de Moratín propone sus "ideas estéticas" es

A) *El sí de las niñas.*
B) *La mojigata.*
C) *El barón.*
D) *El viejo y la niña.*
E) *El café.*

Resolución

En la obra *La comedia nueva*, Moratín pone en escena una trama que podría ser catalogada como una suerte de "poética", puesto que en ella sintetiza varias de sus ideas en torno al teatro, tales como el respeto a las normas clásicas, el estudio y la preparación adecuados, la sobriedad, entre otros. Esta obra también es conocida como *El café*.

Clave E

Pregunta 7

El sí de las niñas es

A) una obra dramática dividida en cinco actos.
B) un drama neoclásico escrito en verso.
C) una comedia burguesa escrita en prosa.
D) una comedia neoclásica del siglo XVII.
E) una obra que mezcla lo trágico y lo cómico.

UNMSM 2008-II

Resolución

El sí de las niñas es una comedia de temática burguesa, en tanto los protagonistas pertenecen a esa clase social y presenta una preocupación –entre otras– acorde con ese grupo socio-económico: el interés monetario. Está dividida en tres actos y escrita en prosa. No pertenece al siglo XVIII, sino al XIX, pues fue estrenada en 1806. Finalmente, no mezcla lo cómico con lo trágico, pues Moratín, seguidor de los preceptos clásicos, estableció una nítida separación entre ambas especies.

Clave C

Pregunta 8

"*Él y su hija de usted estaban locos de amor, mientras las tías fundaban castillos en el aire, y me llenaban la cabeza de ilusiones, que han desaparecido como un sueño... Esto resulta del abuso de la autoridad, de la opresión que la juventud padece: estas son las seguridades que dan los padres y los tutores, y esto lo que se debe fiar en el sí de las niñas...*". En el anterior fragmento la frase "el sí de las niñas" alude a

A) el alto nivel en educación de la época.
B) la labor sacrificada de padres y tutores.
C) que los padres son responsables de la mala educación de sus hijos.
D) la enseñanza impositiva que impide el libre albedrío de los hijos frente a los sentimientos.
E) los beneficios de la razón ilustrada por sobre el sentimentalismo romántico.

Resolución

En el fragmento citado, don Diego reflexiona sobre cómo los padres tejen sueños y fantasías sobre lo que esperan de sus hijos, sin consultar lo que ellos realmente desean, por ende, quieren guiar todos sus pasos. Esto se concreta en una educación autoritaria, donde los hijos no pueden decidir por sí mismos su destino, sino que deben hacer caso ciego a sus padres. Por ello, el "sí" de las niñas alude a la respuesta de toda hija frente a la imposición u orden paterna o materna.

Clave D

Pregunta 9

Don Diego representa en *El sí de las niñas* a

A) la autoridad que se opone a los sentimientos de los jóvenes enamorados.
B) la intención pedagógica donde se combina erudición con razón.
C) la conciencia de la primacía de los sentimientos por sobre el interés.
D) los viejos ideales del pasado caballeresco.
E) la actitud responsable de los patrones frente a la clase oprimida.

Resolución

Don Diego quería casarse con Paquita porque deseaba tener una compañera con quien pudiera compartir una vida apacible y tranquila. Sin embargo, le preocupaba que ella no correspondiera a ese sentimiento suyo, lo cual manifiesta a lo largo de la obra. Y cuando finalmente se entera de que ella está enamorada de su sobrino, no se enterca en una obsesión individualista, sino que actúa con prudencia y sobre todo nobleza. Por eso podemos afirmar que en su actitud hay una preocupación por los sentimientos de la personas por sobre el interés o la satisfacción personal.

Clave C

Pregunta 10

El personaje Rita en *El sí de las niñas* permite que se desarrolle el tema de la

A) complicidad.
B) ambición.
C) alcahuetería.
D) religiosidad.
E) hipocresía.

Resolución

Rita es la criada de doña Irene y de Paquita, pero quiere tanto a la niña, que esta ha depositado su confianza en la sirvienta. Por ello, conoce los reales sentimientos de Paquita y la ayuda en su relación con don Carlos, con el objetivo de buscar la felicidad de los jóvenes enamorados y sin que la ambiciosa madre se entere. No es específicamente una alcahueta, pues esta se caracteriza por la malicia, además de buscar siempre un beneficio personal. Podemos afirmar más bien que en Rita se evidencia una complicidad en cuanto al tema del amor; además, dada su juventud, Rita entiende mejor a Paquita y se desvela por apoyarla incondicionalmente.

Clave A

Preguntas propuestas

1. El Neoclasicismo español recibió influencia de

   A) Italia.
   B) Francia.
   C) Alemania.
   D) Inglaterra.
   E) Rusia.

2. ¿Qué hecho contribuyó a la aparición del Neoclasicismo en España?

   A) la invasión germana
   B) el reinado de los Borbones
   C) la fundación de la Academia francesa
   D) la unidad político-religiosa
   E) el Desastre Nacional

3. Marque la alternativa que corresponde al Neoclasicismo.

   I. Rechaza la fantasía y admite la verosimilitud.
   II. Arte imitativo y normativo.
   III. Elementos costumbristas.
   IV. Marcada intención moralizante.
   V. Revaloración del arte barroco

   A) solo II B) I y II C) I, II y III
   D) I, II,III y IV E) solo III

4. ¿Qué especies literarias se destacaron según la intención moralizante del Neoclasicismo?

   A) la novela y el ensayo
   B) la comedia y la novela
   C) la fábula y teatro
   D) la tragedia y cantar de gesta
   E) la lírica y el cuento

5. Reconozca al máximo representante del teatro neoclásico español.

   A) Tirso de Molina
   B) Leandro Fernández de Moratín
   C) Jean Racine
   D) Pierre Corneille
   E) Francisco de Quevedo

6. Con respecto a la verdad (V) o la falsedad (F) de los siguientes enunciados acerca de *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, marque la alternativa que contiene la secuencia correcta.

   I. La obra corresponde al Romanticismo español.
   II. La comedia respeta las unidades aristotélicas.
   III. Es una novela de carácter costumbrista.
   IV. La obra se divide en cinco actos.
   V. Francisca se somete a la voluntad de su madre.

   A) FFVFV
   B) VVFVV
   C) FVVVF
   D) VVVFV
   E) FVFFV

7. Indique el enunciado incorrecto sobre *El sí de las niñas*.

A) Rita es la criada de doña Francisca.
B) Calamocha es el criado de don Carlos.
C) Don Diego es el amo de Simón.
D) Don Diego pretende a doña Irene.
E) Doña Francisca ama a don Félix.

8. Doña Irene en *El sí de las niñas* representa la figura de la

A) imposición.
B) compresión.
C) sumisión.
D) locura.
E) astucia.

9. Indique el enunciado que no corresponde a *El sí de las niñas*.

A) Presenta un triángulo amoroso.
B) Está escrito en prosa.
C) Respeta la unidad de espacio.
D) Tiene un final feliz.
E) Hay predominio de personajes aristocráticos.

10. ¿Qué personaje representa el culto a la razón en *El sí de las niñas*?

A) doña Francisca
B) doña Irene
C) Calamocha
D) don Carlos
E) don Diego

11. Relacione adecuadamente autor y obra en el Neoclasicismo español.

A) Leandro Fernández de Moratín: *Ocios de mi juventud*
B) José Cadalzo: *Teatro crítico universal*
C) Benito Feijoo: *La mojigata*
D) Tomás de Iriarte: *Fábulas literarias*
E) Félix María Samaniego: *El viejo y la niña*

12. Elija las alternativas que corresponden a Félix María Samaniego.

I. Tendencia enciclopedista.
II. Ridiculiza los defectos humanos en sus fábulas.
III. Critica los hábitos sociales y la mala política.
IV. Imitó a Fedro, Esopo y La Fontaine.

A) I, III y IV
B) I y II
C) I, II y III
D) solo IV
E) II, III y IV

Capítulo

XV

El Romanticismo español

CAPÍTULO XV

EL ROMANTICISMO ESPAÑOL

Objetivos

- Identificar las características principales del Romanticismo español en el proceso histórico-político-cultural en que se desarrolló, así como sus vínculos y diferencias con el movimiento romántico europeo.
- Comparar y diferenciar las etapas de Romanticismo español, así como señalar las características y los aportes de los principales autores.
- Analizar las obras de Gustavo Adolfo Bécquer, sobre todo sus *Rimas y leyendas*, y señalar su importancia dentro del proceso de la literatura española del siglo XIX, así como su influencia en la literatura moderna.

Introducción

El Romanticismo español se desarrolló con cierto atraso si lo comparamos con las propuestas alemana e inglesa, por ejemplo. De mayor vínculo y dependencia a la literatura francesa, perduró la influencia neoclásica y casi paralelamente despertó al espíritu romántico con la tradición gala: un ejemplo contundente sería que, mientras el triunfo del teatro romántico francés se consigue con la batalla de *Hernani* de Víctor Hugo (1830), en España se obtiene esto con *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) del Duque de Rivas.

No debemos olvidar, sin embargo, las propias peculiaridades que va a presentar el Romanticismo español y que lo va a diferenciar del francés: junto a su marcado nacionalismo (exaltación de tradiciones populares) y, en la práctica, mostrado a través de obras de raigambre costumbrista, tenemos una literatura que presenta sus propios horizontes y limitaciones. En las primeras décadas de la segunda mitad de siglo, en un periodo conocido como *posromántico* (Bécquer, Rosalía de Castro), la influencia de Allan Poe y la asimilación creativa de la tradición fantástica alemana (Hoffman, por ejemplo) serán decisivas, en especial en el autor de las *Leyendas*.

1. Contexto histórico-cultural

1.1. La transición del Neoclasicismo al Romanticismo

Política, económica y culturalmente, España dependía del yugo francés en las primeras décadas del siglo XIX. Esto llegó a su máxima expresión con la ascensión al trono español de José Bonaparte, hermano de Napoleón y coronado como José I. Su reinado abarcó de 1808 a 1813. Este año, con la caída del emperador francés, se restituyó la Corona española a Fernando VII, hijo de Carlos IV. Durante su reinado (1814-1833) se consolidó una política absolutista y contraria a la difusión de ideas liberales, a pesar de que, por presión de las masas y de grupos políticos contrarios, tuvo que jurar esporádicamente ante la Constitución, pero pronto volvería a su política represiva. En este periodo aún estaba en vigencia la estética del Neoclasicismo, ya que se mantenía en boga tanto la preceptiva de Luzán como las comedias de Moratín. Sin embargo, poco a poco el espíritu romántico, en especial a partir de la introducción de obras alemanas e inglesas (Hoffman, Byron), comenzó a difundirse en suelo hispano.[1]

El ascenso de Isabel II al trono español marcó el inicio de las guerras carlistas.

1.2. El apogeo de la estética romántica

La ascensión a la Corona de Isabel II (1833) correspondió con una política de mayor apertura (retorno de pensadores liberales que habían sido desterrados durante el reinado de Fernando), así como con una búsqueda de modernizar España e insertarla en el sistema de producción capitalista (creación de una red ferroviaria que uniera toda la península, relacionada con un importante proceso de industrialización). Sin embargo, esto se vinculó con una evidente separación de clases sociales (patrones y obreros), corrupción y nepotismo, entre otros aspectos. Literariamente, autores de espíritu liberal (como Ángel de Saavedra y José de Espronceda) retornaron a la Península y se convirtieron en los máximos exponentes del Romanticismo español. El apasionamiento, la evocación histórica, la fantasía y el misterio, entre otros elementos, son trabajados por estos autores. Junto a ellos tenemos a escritores como Larra y Zorrilla, más identificados con las costumbres y tradiciones españolas. Podemos afirmar que el apogeo del Romanticismo hispano, el cual fue heterogéneo, se produjo entre 1830 y 1850.

---

1 Es importante destacar que en este periodo España pierde su condición de imperio, en especial con la lucha independentista de las colonias americanas, apoyadas por el Imperio inglés con claros intereses económico-comerciales. Es así que se logra la independencia de las colonias americanas en este periodo. Solo le queda a la Corona española las islas de Cuba y Puerto Rico.

1.3. EL POSROMANTICISMO

En la segunda parte del siglo XIX aparecieron nuevos escritores, quienes trajeron novedades en el proceso literario hispano. Si hay algo en que podemos vincular a Rosalía de Castro (1837-1885) con Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) es que en ellos hubo un interés por ascender literariamente ciertas tradiciones particulares (en la primera, los cantos y relatos gallegos, y en el segundo la tradición sevillana, aunque también hubo una ampliación hacia otros ámbitos, como se puede apreciar en sus *Leyendas*), además de una renovación de la lírica, más íntima, purista e intemporal, que se debe entender como antecedente de la poesía moderna en lengua castellana. Este periodo es conocido como posromanticismo, debido a lo mencionado, así como a la paulatina transición hacia un Realismo que aún mantuvo, en sus primeros años, vínculos con el Romanticismo.

2▸ DEFINICIÓN

Como en toda Europa, en España el Romanticismo no solo fue una escuela literaria, sino que se consolidó como un movimiento artístico-cultural (en pintura, por ejemplo, destacó Francisco de Goya, cuyo arte supone una genial transición entre lo neoclásico y lo romántico; en arquitectura hubo una gran producción, la cual se plasmó en construcciones como el Museo del Prado y la Puerta de Alcalá). Sin embargo, definiremos la literatura romántica española como la expresión artística que asimiló creativamente la tradición romántica proveniente de otras latitudes, en especial francesa, alemana e inglesa, pero a su vez se conjugó con los rasgos peculiares de la identidad cultural hispana. Si bien no alcanzó el nivel ni la calidad de autores de otros países (no hubo un Goethe o un Hugo), aportó al desarrollo de las letras europeas con su sensibilidad particular, tradiciones y personalidades resaltantes, como por ejemplo Gustavo Adolfo Bécquer.

3▸ ETAPAS

a. Prerromanticismo

Tránsito entre Neoclasicismo y Romanticismo (José Joaquín de Mora, Ramón López Soler: primeras dos décadas del siglo XIX).

b. Romanticismo

Retorno de pensadores liberales a España y desarrollo de una literatura conducida por la inspiración, la imaginación y la pasión (Espronceda, duque de Rivas). También vinculada con la tradición y costumbrismo hispanos (Larra, Zorrilla). Entre 1835 y 1860.

c. Posromanticismo

Abandono de un estilo pomposo y retórico, y apertura a una visión íntima y lírica. Ascenso literario de lo popular (Castro, Bécquer). Entre 1860 y 1885.

A partir de ello, se concluye que el movimiento romántico en España destacó por su heterogeneidad. Sin embargo, podemos establecer ciertas generalidades (abandono del preceptismo neoclásico, libertad, inspiración, creatividad, imaginación, fantasía, misterio).

4▸ Características

Las más importantes son las siguientes:

4.1. Predominio del "yo" (egocentrismo romántico)

La Ilustración francesa y la filosofía idealista alemana serán las principales ideologías para la consolidación de una visión individualista de la naturaleza y la sociedad, donde los sentimientos y pensamientos del poeta son las directrices del mundo que habita, influyendo en todo y a todos.

4.2. Liberalismo e identificación política

Como señalaba Víctor Hugo, políticamente el Romanticismo (el más revolucionario e innovador) estuvo íntimamente vinculado con el liberalismo. En España, Espronceda y el duque de Rivas fueron sus mejores exponentes. Así, política y arte eran asumidos por los románticos, internalizando la pasión artística con los ideales políticos.

4.3. Rebeldía y abandono del tradicionalismo

Los románticos rechazaron no solo las normas del arte neoclásico, sino también las de la sociedad a la que representaban (el carácter hipócrita de la aristocracia monárquica). Por ello, serán reivindicados personajes que se caracterizan por esta visión iconoclasta y anticonvencional, como don Juan Tenorio. Ahora, cuando decimos abandono del tradicionalismo, no nos referimos a que la tradición hispana fue rechazada: esta más bien fue asimilada y renovada (Larra, Zorrilla, Bécquer). Tradicionalismo es evocación pasiva del pasado, tal como fue. Esto es lo que se rechazó, pues la presentación de las costumbres y tradiciones fueron de la mano con las innovaciones de la época.

4.4. Atracción por el pasado medieval

El pasado medieval atrajo a los románticos por su carácter gótico, de misterio y fantasía. Ello se plasmó en importantes obras que recrearon el espíritu medieval, cargado de exotismo y efectos sobrenaturales. Las *Leyendas* de Bécquer son una excelente muestra de ello.

4.5. Revaloración de lo nacional y cristiano

Sobre lo nacional, está relacionado con la representación de las tradiciones y costumbres españolas. A nivel formal, esto se plasma en una exaltación del romancero y del teatro de la Edad de Oro. Debemos recordar el íntimo vínculo entre el espíritu cristiano y el romántico, como es observable en el desenlace de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla y en algunas leyendas becquerianas, por ejemplo.

4.6. Innovaciones a nivel poético

Como señala García López: "En el terreno de la poesía surgen, junto a la métrica tradicional, nuevos tipos de versificación, nuevos ritmos, nuevas estrofas. Una variada polimetría es el resultado de querer dar a cada situación su expresión musical adecuada. *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, es un típico ejemplo de ello. Pero la búsqueda constante de originalidad y de efectismos hace que en ocasiones la poesía se diluya en una musiquilla fácil o en sonoridades aparatosas.

Un aspecto importante de esta revolución en el verso es, en España, la revalorización de un metro tradicional: el romance, que, usado ya a fines del siglo XVIII por Meléndez y Valdés, adquirirá ahora el máximo prestigio como la forma más indicada para la narración poética"[2].

5› Representantes

5.1. Mariano José de Larra

Nació en Madrid en 1809. Su padre fue cirujano del ejército josefino, al caer este la familia Larra viaja a Francia. Gracias a la amnistía de Fernando VII (1818) retornó a España. Comenzó los estudios en la Universidad de Valladolid, pero los abandonó y regresó a Madrid. Escribió poesías y comedias. Sin embargo, destacó en la sátira periodística: escribió más de doscientos artículos en ocho años, empleando seudónimos diversos como Fígaro, el Duende, el Bachiller o el Pobrecito Hablador. Estos textos han sido reunidos bajo el título de *Artículos de costumbres*. Se enamoró de una mujer casada, con quien llevó una relación tormentosa que lo condujo al suicidio (1837).

Larra fue el periodista más influyente de su tiempo.

Larra fue el gran articulista político y literario de su tiempo. Políticamente, muestra sus contradicciones al no oponerse al absolutismo de Fernando VII y, al morir este, exaltar ciertos valores del liberalismo. Podríamos decir que su posición iba perfilándose de acuerdo con los tiempos. Literariamente, elogia a Shakespeare y defiende el teatro nacional español. Sin embargo, todavía hay en su estilo un academicismo de sabor ilustrado y neoclásico. Lo que no se puede obviar fue su agudo sentido crítico, en especial para buscar separar los auténticos valores nacionales de la moda romántica, que en algunos casos fue exagerada.

5.2. Ángel de Saavedra (Duque de Rivas)

Nació en Córdoba en 1791. De familia aristocrática, luchó contra Napoleón y en 1820 fue condenado a muerte por participar en un golpe de Estado. Sin embargo, solo sufrió destierro. Políticamente, fue liberal. Retorna a España en 1833, luego de la muerte de Fernando VII, y reclama el ducado de Rivas al morir su hermano mayor. Contribuyó decididamente al triunfo del Romanticismo en su país. Ocupó diversos cargos en la política de España y llegó a ser director de la Real Academia Española. Murió en Madrid en 1865.

El duque de Rivas inició el teatro romántico en España.

Con las diferencias del caso, podemos decir que cumplió algunas funciones análogas a las realizadas por Víctor Hugo para con el Romanticismo francés: en el prólogo de su obra *El moro*

2 GARCÍA LÓPEZ, J. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Editorial Vicens-Vives. 1965. p. 425.

expósito (1834), hace una defensa del teatro romántico; este texto es una especie de "manifiesto" del Romanticismo español, como lo había hecho el autor de *Los miserables* en el prefacio de *Cromwell*. Asimismo, con el estreno de su obra *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), el teatro romántico triunfó definitivamente en España. El duque de Rivas, sin embargo, también destacó en prosa y poesía. Tenemos como ejemplo sus *Romances históricos*.

5.3. JOSÉ DE ESPRONCEDA

Espronceda retoma la leyenda medieval de la lucha entre el bien y el mal.

Nació en Badajoz en 1808, en el seno de una familia acomodada. De joven formó parte de una secta conocida como los *Numantinos*, quienes querían vengar la muerte de un político español. Eso le costó el destierro y es así como viajó por diversas ciudades europeas. De pensamiento liberal, volvió a España luego de la muerte de Fernando VII. Su gran musa fue Teresa Mancha, con quien vivió un atormentado romance. Finalmente ella se casó con otro y, tiempo después murió. Él le dedicó su más importante poema, "Canto a Teresa", y se abocó por completo al periodismo, la literatura y la política. Murió de difteria en Madrid, en 1842.

Es el gran representante del Romanticismo español, en especial en la lírica y la poesía narrativa. En su vida y obra se presenta una decidida influencia de Lord Byron. Su obra *El diablo mundo* presenta algunas reminiscencias del *Fausto*: es un poema simbólico donde el autor reflexiona sobre grandes temas metafísicos, como Dios, el bien, el mal, el hombre o la muerte. En la lírica destacan sus *Canciones*, y entre ellas la más conocida, "Canción del pirata", además del ya mencionado "Canto a Teresa". *El estudiante de Salamanca* es su gran poema narrativo de tema legendario. Se inspira en el mito de don Juan Tenorio. Se relata la leyenda de don Félix de Montemar, joven bello pero perverso, quien representa el prototipo de libertad total, propia del Romanticismo de carácter maldiitista donde no interesa la conciencia ni la moral. Este don Félix abandona a su amada Elvira, con quien estaba comprometido en matrimonio, y asesina al hermano de esta. La escena más tétrica es la contemplación de su propio entierro y cómo en forma escatológica celebra sus desposorios en la cripta de una iglesia con el fantasma de Elvira.

5.4. JOSÉ ZORRILLA Y MADRIGAL

Nació en Valladolid en 1817. Su padre lo enrumbó a que estudie Derecho, pero las lecturas de Scott, Chateaubriand, Hugo, entre otros, lo condujeron por los caminos de la literatura romántica. Cobró notoriedad al leer un poema-homenaje en el entierro de Larra. Se dedicó al periodismo, pero sobre todo a una vida exagerada y bohemia, llena de viajes, amantes y miseria. En América, sin embargo, gozó del favor de Maximiliano I, emperador de México. Al ser ejecutado este, volvió a España y continuó con una vida atormentada. Murió en Madrid en 1893.

Destacó en la poesía y el teatro. Su obra pertenece a un periodo de nacionalización de los elementos románticos. Se halla en la línea de un romanticismo conservador. Sus temas giran en torno a la tradición nacional, combinada con su visión apasionada del mundo, pero también con su búsqueda de rebeldía y libertad. Todo ello se plasma en su versión romántica de *Don Juan Tenorio*, donde retoma el tema del famoso burlador de mujeres, iniciado por Tirso de Molina en la Edad de Oro.

6▸ El posromanticismo

La segunda mitad del siglo XIX nos trajo un periodo catalogado de posromántico, que buscó superar ciertos aspectos del Romanticismo que se exportó de otros países –en especial de Francia–, como crear una lírica menos rimbombante y retórica, más íntima, y dar a la tradición y al folclore popular el lugar que se merecen. En este periodo destacó Gustavo Adolfo Bécquer.

6.1. Gustavo Adolfo Bécquer

6.1.1. Vida

Gustavo Adolfo Becquer es el máximo representante del Romanticismo español.

Nació el 17 de febrero de 1836 en Sevilla. Sus verdaderos apellidos fueron Domínguez Bastida: adoptó el apellido Bécquer de sus antepasados flamencos por línea paterna (su padre, que fue pintor, también firmaba sus obras con este apellido). Estudió pintura junto a su hermano Valeriano en el taller de su tío Joaquín Domínguez Bécquer, quien le pagó los estudios de latín. Ambos hermanos quedan huérfanos de padre y madre desde muy pequeños, y fueron compañeros de muchas actividades hasta el fin de sus días.

En 1854 viajó a Madrid para triunfar como poeta. Sin embargo, la realidad era otra y pasó penurias, hasta que consiguió ocasionales trabajos, en especial en el mundo del periodismo. Llevó una vida bohemia y pronto enfermó de tuberculosis, la que arrastró hasta su muerte. Conoció a Josefina Espín, a quien comienza a cortejar, pero luego se enamora perdidamente de su hermana Julia, cantante de ópera y su mayor fuente de inspiración para la consecución de sus rimas. También se habló de una mujer llamada Elisa Guillén, de la cual los investigadores han demostrado que es apócrifa. Sin duda, el tema femenino es imprescindible para entender los motivos de su obra. Se casó con la hija de su médico, Casta Esteban, con la que tuvo tres hijos. Sin embargo, el matrimonio fracasó.

Estuvo recluido en el monasterio de Veruela, donde buscaba recuperarse de la tuberculosis. Allí escribió sus *Cartas desde mi celda*. Tiempo después, su hermano Valeriano falleció. Luego de tres meses, Bécquer murió el 22 de diciembre de 1870. Posteriormente, sus amigos prepararon la edición póstuma de sus obras completas.

6.1.2. Características de su obra

En un periodo en que el elevado espíritu del Romanticismo decaía y se daba paso a una tendencia de mayor carácter realista (Campoamor, Echegaray), Bécquer supo plasmar un arte íntimo, delicado y poético, que sería la fase final de lo romántico en España, más apegado a lo germano que a las tradiciones francesa e inglesa. No olvidemos que Bécquer desde su juventud leyó con devoción la lírica de Heine y las narraciones fantásticas de Hoffman. Por ello, la influencia del Romanticismo alemán fue decisiva en su obra. Pero también estuvo presente la narrativa de Edgar Allan Poe, la cual hace madurar en el poeta sevillano ese gusto por la imaginación, la fantasía y lo maravilloso.

La religión cristiana es una ideología esencial en la poética becqueriana. En uno de sus proyectos de juventud, buscó representar la trascendencia del cristianismo en el imaginario colectivo, en el folclore y en obras concretas, como por ejemplo la arquitectura. Esa simbiosis entre fe, arte y tradición se plasma en su *Historia de los templos de España*, donde hay una remembranza de la atmósfera medieval (paisajes, escenarios, personajes). Ello se plasma en sus *Leyendas*, relatos de estilo lírico donde combina la tradición popular con la creatividad individual. Con estas narraciones, Bécquer sienta las bases de la cuentística moderna en castellano al desarrollar una prosa fresca, poética y que no deja de lado el suspenso y la trama de una narración.

Su aporte a la lírica castellana también es sustancial. Abandonando el tono épico y altisonante de poetas como Rivas, Espronceda y Zorrilla, nos ofrece una poesía breve, íntima y sentenciosa, que destaca por su claridad y hondo sentimiento. El tema del amor es eje de su obra, pero a este se unen otros de gran relevancia, como la muerte y la inspiración poética. La musicalidad, la sugerencia y el sensualismo de sus versos van a ser el eslabón que une la tradición de los grandes líricos de la Edad de Oro (Garcilaso, Quevedo) con la poesía moderna de Darío, Jiménez, Lorca, entre otros. Además, no olvidemos que hay evidentes puntos de contacto, tanto temáticos como estilísticos, entre sus rimas y sus leyendas.

6.1.3. Obras

- *Historia de los templos de España* (1857)
- *Cartas literarias a una mujer* (1860-1861)
- *Cartas desde mi celda* (1864)
- *Libro de los gorriones* (primera versión de sus rimas, 1868)
- *Obras completas* (1871, edición póstuma). Aquí se incluyen sus *Rimas* y sus *Leyendas*.

6.2. *RIMAS*

Fueron publicadas de manera dispersa en periódicos y revistas de la época, hasta que posteriormente son reunidas en la edición completa (póstuma) de 1871. Luego se ha ido incluyendo otros poemas.

6.2.1. Características formales

- Género: lírico.
- El estilo es sencillo, breve y sentencioso.
- Las especies oscilan entre las odas (en especial aquellas en que se idealiza a la mujer) y las elegías (tanto amorosas como reflexivas en torno a la muerte).

- Empleo de diversas estrofas, en especial tercetos y cuartetos. Asimismo, hay una polimetría, con predilección de endecasílabos y heptasílabos. Algunos poemas presentan uniformidad métrica, pero en otros se emplea variedad de versos.
- Predilección por la rima asonante.
- El léxico es sencillo: no hay un afán por utilizar términos rebuscados.
- Lo sentencioso de ciertas ideas ("poesía eres tú") se combina con pasajes de marcada reflexión metafísica, en especial en torno a los grandes temas del amor y la muerte.
- Hondo lirismo y musicalidad.
- En cuanto al aspecto retórico o uso de figuras literarias, diremos que Bécquer emplea una gran variedad de recursos estéticos, tanto en el plano de la forma como en el del contenido. Así, tenemos las siguientes figuras:
  - Aliteración ("logré balbucear breves palabras...", donde la repetición de la "b" sugiere duda o vacilación; con ello el sonido entra en correspondencia con el sentido).
  - Metáfora ("Yo soy nieve en las cumbres, / azul onda en los mares, / y espuma en las riberas" en alusión a la inspiración poética).
  - Hipérbole ("El cielo se deshace en rayos de oro; / La tierra se estremece alborozada... / Mis párpados se cierran... ¿Qué sucede? / ¿Dime? ¡Silencio!... ¡Es el amor que pasa!")
  - Hipérbaton ("Volverán las tupidas madreselvas / De tu jardín las tapias a escalar, / Y otra vez a la tarde, aún más hermosa, / Sus flores se abrirán")
  - Anáfora ("**Hoy** la tierra y los cielos me sonríen; / **Hoy** llega al fondo de mi alma el sol; / **Hoy** la he visto..., la he visto y me ha mirado. / ¡**Hoy** creo en Dios!")

6.2.2. Temas

Podemos afirmar que son tres los temas fundamentales en la poesía becqueriana: la creación poética, el amor y la muerte. Estos se representan de manera variada y con ciertas sutilezas, pero en general abarcan los diversos poemas del autor sevillano.

Bécquer, como heredero del Romanticismo alemán, propone la noción de inspiración como fuerza que posibilita la poesía. Ya no será la razón, sino la subjetividad la que guíe la creación. Ello es difícil de explicar; se asocia a una experiencia cuasi-mística en relación con la naturaleza que las palabras quieren evidenciar.

> Yo sé un himno gigante y extraño
> que anuncia en la noche del alma una aurora,
> y estas páginas son de ese himno
> cadencias que el aire dilata en las sombras.[3]

3 BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Obras*. Barcelona: Plaza & Janés. 1960. p. 441. Todas las citas de las rimas serán de esta edición.

Sin embargo, el resultado es heroico pero estéril, porque jamás la palabra o la voz del poeta podrá repetir esa experiencia que solo pertenece a la noche mágica del mundo ("Yo quisiera escribirlo... / con palabras... / Pero en vano es luchar, que no hay cifra / capaz de encerrarlo...").

El poeta señala que el genio de la poesía, adonde el hombre común no puede llegar, es el único capaz de la creación poética y que ese genio se debe a dos fuerzas de la naturaleza: la inspiración

> Locura que el espíritu
> exalta y enardece;
> embriaguez divina
> del genio creador...
> ¡tal es la inspiración!

y la razón:

> Raudal en cuyas ondas
> su sed la fiebre apaga;
> oasis que al espíritu
> devuelve su vigor...
> ¡tal es nuestra razón!

El genio, el verdadero creador, es el único que puede asir ambas fuerzas y ser capaz de lograr la poesía:

> Con ambas siempre en lucha
> y de ambas vencedor,
> tan sólo el genio puede
> a un yugo atar las dos.

Bécquer es uno de los grandes poetas del amor. Sus versos breves y sencillos combinan idealismo reflexivo y la pasión desbordante.

Sin embargo, la naturaleza de la poesía no depende solo del genio del poeta, sino que es absoluta y tiene que ver con las fuerzas desconocidas del mundo, motivo por el cual Bécquer afirma en forma antitética que "Podrá no haber poetas, pero siempre habrá poesía".

Otro tema fundamental es el amor y su conjunción con la mujer, la cual en su poesía adquiere varias facetas. Así, con respecto a la poesía, la mujer, como inspiradora, también entra en relación con lo misterioso e inalcanzable de su ideal, que es justamente la obsesión del poeta romántico:

> "Yo soy un sueño, un imposible,
> vano fantasma de niebla y luz;
> soy incorpórea, soy intangible,
> no puedo amarte." "¡Oh, ven; ven tú!"

El sentimiento del amor es tan grande que convence al mismo poeta de la existencia de Dios ("Hoy la he visto..., la he visto y me ha mirado. / ¡Hoy creo en Dios!") y a tanto llega su arrebato amoroso que afirma que su amada es la poesía misma ("y tú me lo preguntas / poesía eres tú"). En fin, en algunas de sus rimas, Bécquer exalta al amor y a la mujer. Sin embargo, también hay espacio para la tristeza, el dolor y el despecho a partir de su experiencia personal y los reveses que sufrió. Así como hay un inicio idealizado y sublime del amor, también hay un fin doloroso del mismo:

Los suspiros son aire y van al aire.
Las lágrimas son agua y van al mar.
Dime, mujer, cuando el amor se olvida,
¿sabes tú adónde va?

Finalmente, la muerte es una obsesión que también recorre diversos poemas y que se enlaza con el amor mismo y con otras pasiones, puesto que somos seres de carne y hueso que andamos por el camino de la vida llevando alegrías y pesares; sin embargo, tarde o temprano todo acabará y volveremos a la muerte, de la que nada sabemos y que deja esa dolorosa sensación de soledad:

¿Vuelve el polvo al polvo?
¿Vuela el alma al cielo?
¿Todo es vil materia,
podredumbre y cieno?
¡No sé, pero hay algo
que explicar no puedo,
que al par nos infunde
repugnancia y duelo
al dejar tan tristes,
tan solos, los muertos!

El estilo de Bécquer es sencillo pero sentencioso. En breves afirmaciones concentraba profundas ideas.

IV

No digáis que agotado su tesoro,
de asuntos falta, enmudeció la lira.
podrá no haber poetas; pero siempre
habrá poesía.

Mientras las ondas de la luz al beso
palpiten encendidas;
mientras el sol las desgarradas nubes
de fuego y oro vista;

mientras el aire en su regazo lleve
perfumes y armonías;
mientras haya en el mundo primavera,
¡Habrá poesía!

Mientras la ciencia a descubrir no alcance
las fuentes de la vida,
y en el mar o en el cielo haya un abismo
que el cálculo resista;

mientras la Humanidad, siempre avanzando,
no sepa a dó camina;
mientras haya un misterio para el hombre,
¡Habrá poesía!

Mientras sintamos que se alegra el alma
sin que los labios rían;
mientras se llore sin que el llanto acuda
a nublar la pupila;

mientras el corazón y la cabeza
batallando prosigan;
mientras haya esperanzas y recuerdos,
¡Habrá poesía!

Mientras haya unos ojos que reflejen
los ojos que los miran;
mientras responda el labio suspirando
al labio que suspira;

mientras sentirse puedan en un beso
dos almas confundidas;
mientras exista una mujer hermosa,
¡Habrá poesía!

XVII

Hoy la tierra y los cielos me sonríen;
hoy llega al fondo de mi alma el sol;
hoy la he visto..., la he visto y me ha mirado.
¡Hoy creo en Dios!

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

XXI

"¿Qué es poesía?", dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul.
"¿Qué es poesía? ¿y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú."

XXIII

Por una mirada, un mundo;
por una sonrisa, un cielo;
por un beso..., ¡yo no sé
qué te diera por un beso!

Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán;
pero aquellas que el vuelo refrenaban,
tu hermosura y mi dicha al contemplar;
aquellas que aprendieron nuestros nombres,
ésas... ¡no volverán!
Volverán las tupidas madreselvas
de tu jardín las tapias a escalar,
y otra vez a la tarde, aun más hermosa,
sus flores se abrirán;
pero aquellas cuajadas de rocío,
cuyas gotas mirábamos temblar
y caer, como lágrimas del día...
Ésas... ¡no volverán!

Volverán del amor en tus oídos
las palabras ardientes a sonar;
tu corazón, de su profundo sueño
tal vez despertará;
pero mudo y absorto y de rodillas,
como se adora a Dios ante su altar,
como yo te he querido..., desengáñate:
¡así no te querrán!

6.3. *LEYENDAS*

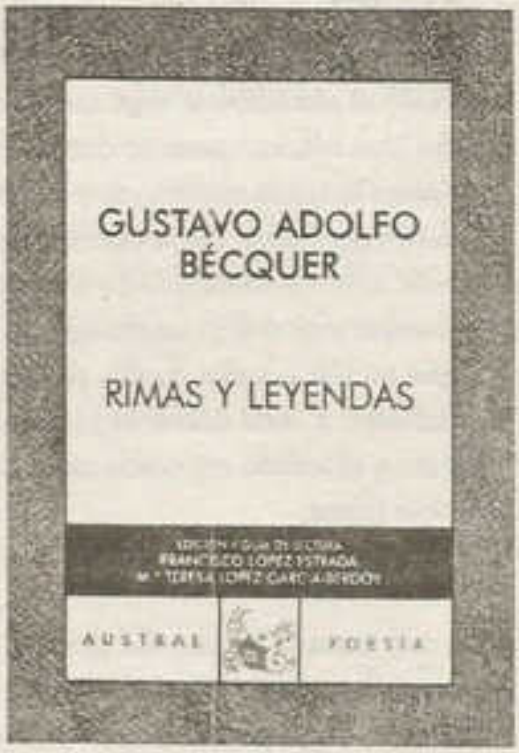
Al igual que las *Rimas*, aparecieron en diarios y revistas a lo largo de la vida del poeta y se reunieron póstumamente en sus *Obras completas* (1871). Estas *Leyendas* son una reivindicación del legado romántico en tanto se actualiza una especie como la leyenda, la cual se toma del folclore popular pero se le otorga una connotación culta y literaria.

Como antecedente de las *Leyendas* está su *Historia de los templos de España*, donde Bécquer incluye tradiciones legendarias relacionadas con templos o sus imágenes. El lenguaje es poético y de una alta modernidad narrativa, motivo por el cual estos relatos se mantienen vigentes.

6.3.1. Características formales

- Género: narrativo.
- Especie: relato fantástico-legendario.
- Es una mixtura de especies, tales como la leyenda, el cuento, el artículo de costumbres, etc.
- Lenguaje poético.
- El estilo es elevado (hay un predominio del lenguaje erudito, aunque con inclusión de elementos coloquiales, sobre todo cuando hay participación de personajes de extracción popular).
- Atmósfera irreal: representación de escenas fantásticas y sobrenaturales.
- Uso del suspenso y el misterio.

- Las mujeres, generalmente, son satanizadas como seres de belleza fatal.
- Constantes descripciones de situaciones, escenarios y personajes.
- Personajes atormentados (locos, seres obsesionados con el amor o la fe, etc.).
- Escenarios góticos, en especial cuando los referentes son medievales.
- Si bien predomina lo fantástico, hay alusiones a ciudades y lugares específicos. Por ejemplo, "La ajorca de oro", "El beso" (Toledo), "El rayo de luna", "El monte de las ánimas" (Soria), "Maese Pérez, el organista" (Sevilla), entre otros.



En la primera publicación de sus obras completas se emplea el título *Rimas y leyendas* y así quedó para la posteridad.

Los temas son variados: la música y la aparición fantasmal ("Maese Pérez el organista"), la conciencia culposa a partir de un sacrilegio, ("La ajorca de oro"), la locura y el amor ideal ("El rayo de luna"), la aparición sugestiva y atrayente de la muerte ("Los ojos verdes"), entre otros. Para profundizar un poco más, veamos algunas de las leyendas más conocidas.

6.3.2. Antología

"Maese Pérez, el organista"

Un día de misa de gallos en Sevilla vinieron las personas más importantes del pueblo, e incluso el mismo arzobispo, para escuchar tocar a maese Pérez, cuya música es celestial. Maese Pérez era un anciano de 76 años ciego que aprendió a tocar el órgano de su padre, desde que era un niño. La iglesia estaba repleta, el arzobispo y los nobles se ubicaron en la parte delantera y el pueblo, en la parte trasera; pero maese Pérez no llegaba. De pronto se corrió la voz de que estaba muy enfermo y que no vendría. Un organista envidioso se ofreció a tocar como maese Pérez y el arzobispo aceptó, pero en ese momento maese Pérez llegó: lo habían traído, pues antes de morirse quería tocar el órgano por última vez y empezó a tocar y cada nota se fundía y creaba una música celestial que parecía un coro de ángeles, mientras la multitud escuchaba extasiada y con lágrimas en los ojos. De pronto, gritó una mujer, la gente fue a mirar y vieron que maese Pérez tenía la cabeza apoyada en el teclado que seguía produciendo un sonido sordo mientras su hija lo llamaba con suspiros y sollozos: el Organista había muerto. Al año siguiente, dos mujeres conversaban y mencionaban que esa Nochebuena había venido a tocar el organista de San Román, conocido por hablar mal de sus colegas y por ello no le caía bien a la gente del pueblo. Nadie quería ocupar el lugar de maese Pérez, ni su hija que también sabía tocar y que se había recluido en un convento. El pueblo había decidido hacer bulla con panderos, zampoñas, sonajas y gaitas cuando empezase a tocar el

organista de San Román, pero al iniciar el organista soberbio y vanidoso, se sorprendieron y dejaron de hacer ruido, pues la música parecía la de maese Pérez. Todos quedaron sorprendidos, incluso el arzobispo le rogó que tocara en la catedral algún día, pero él no aceptó y se retiró asustado. Una señora comentó que era imposible que el organista de San Román tocara tan bien, pues ya antes lo había escuchado y era pésimo. Otro año pasó y la abadesa del convento de Santa Inés y la hija de maese Pérez conversaban; esta le decía que tenía miedo de tocar el órgano porque la noche anterior había estado en la iglesia, vio una luz y distinguió un hombre que tocaba el órgano y, cuando este volteó, se dio cuenta de que era su padre. La abadesa le decía que todo era fantasía y que tocase aquella noche, pero cuando sonó el órgano, también se escuchó el grito de la hija. Acudieron a verla mientras la joven les señalaba el órgano que seguía sonando sin que nadie lo tocase y el sonido era como un coro de ángeles; todos quedaron sorprendidos. Era el fantasma de Maese Pérez.

"Los ojos verdes"

En una jornada de cacería, por los bosques de Soria, se les estaba escapando un ciervo a los perros; y el montero Iñigo detuvo la persecución ante la protesta del noble Fernando de Argensola, quien se queja porque la presa ya estaba herida. Iñigo le advierte que en la fuente de los Álamos habita un espíritu maligno y que era peligroso ir por ese lugar. El joven Fernando no toma en cuenta las palabras del viejo montero y decide ir tras su presa herida. El montero y los demás cazadores se quedan preocupados. Posteriormente, Iñigo ve al joven Fernando absorto en el castillo y le pregunta si le pasaba algo, pues desde el día que se fue a la fuente de los Álamos estaba como hechizado; Fernando le pregunta si es que había visto a una mujer en la fuente de los Álamos y le cuenta que aquel día en que fue tras el ciervo herido, vio brillar los ojos de una mujer y la buscó desde entonces. Ante ello, Iñigo le rogó que no buscara a esa mujer de ojos verdes porque era un espíritu maligno, un demonio. Fernando respondió que era ella a quien más amaba. Ya cerca de su amada le pregunta por su nombre, su origen, y si lo amaba; la mujer no responde. Era muy bella y él le dice que no le importaría, pues la amaba a pesar de sentir un poco de miedo. La mujer de ojos verdes le dice que ella vive en el fondo del lago y atrae a Fernando y lo besa. Este siente sus labios fríos y sus brazos que lo atraían más hacia el lago, da un paso y otro hasta que cae en el lago y desaparece.

"El rayo de luna"

Manrique es un noble que vivía ensimismado y que amaba la soledad, que considera un estado importante para dejar libre su imaginación; no le importaba para nada las guerras, pero sí leer un poema, contemplar el río, sentarse a meditar en una tumba, observar las estrellas. Creía en el amor, pero como un ideal. Amaba a todas las mujeres un instante, pero a ninguna en especial. Creía que los puntos luminosos que miraba en las noches eran mundos habitados por mujeres hermosas y se sentía mal por no poder verlas ni amarlas. Una noche de luna brillante se dirigió a las ruinas de los Templarios y emitió un grito leve, pues, cerca de la alameda, entre el follaje, vio una figura blanca. Parecía el vestido blanco de una mujer; flotó un momento y desapareció. La persiguió porque era la mujer que buscaba. Cuando llegó al sitio donde percibió la luz no había nada, pero vio que la

forma blanca pasaba por unos árboles. Así fue por varios lugares, pero sin éxito. Subió a una cima para observar mejor y vio la estela de una barca que atravesaba de una orilla a otra el río, por lo que decidió seguirla por el puente. Cuando lo cruzó, la barca ya había llegado y la gente se había dispersado. Se dirigió al barrio de San Juan y buscó la figura luminosa que pareció ver en la ventana de un caserón; la observó hasta la mañana sin perder de vista la luz. Cuando salió el escudero que vivía en el caserón, Manrique le preguntó si vivía alguna mujer en la ventana donde toda la noche vio una luz encendida. El escudero le respondió que solo vivía allí el montero del rey, por lo que se fue desilusionado. Manrique seguía obsesionado con esta mujer de traje blanco y luminoso, y comenzó a buscar pistas por todas las calles de Soria. Imaginaba que era alta, esbelta y que sus ojos eran azules. Pasaron dos meses desde que recibió la respuesta negativa del escudero y decidió regresar a las ruinas de los Templarios donde había visto por primera vez a la desconocida. Cuando llegó al lugar, vio otra vez entre las ramas de los árboles la forma luminosa y fue corriendo tras ella, pero cuando llegó al lugar dio una carcajada horrible y estridente, pues la figura luminosa que perseguía era realmente un rayo de luna que penetraba de manera intermitente por entre la cúpula de árboles, cuyas ramas eran movidas por el viento. Pasaron algunos años y Manrique estaba sentado, absorto en sus pensamientos, mientras su madre lo acariciaba y le recomendaba que buscase una mujer y su escudero le decía que fuese a la guerra para conseguir la gloria. A lo que él respondía que no quería nada, pues cuando uno buscaba cualquier cosa al final encontraba solo un rayo de luna.

"La ajorca de oro"

María era una chica muy bella y caprichosa; Pedro era un joven supersticioso, valiente, que la amaba. Un día Pedro encontró llorando a María y le pregunta por la causa, ella no quiere decirle al inicio, pero ante la insistencia de su amado, le menciona que el día anterior había ido a la iglesia por la fiesta de la Virgen y estaba rezando, cuando de pronto abrió los ojos y observó un objeto brillante en el brazo de la Virgen. Era una ajorca de oro. Salió de la iglesia y se fue a su casa. Pero en la noche soñó con la ajorca. Despertó y seguía pensando en la ajorca. Al terminar María de contarle su historia, Pedro le preguntó a qué Virgen le pertenecía tal ajorca y al enterarse de que era a la del Sagrario, desistió porque era la patrona de la ciudad. Entonces, María lloró al comprender que era imposible su deseo. Después Pedro fue a la Catedral de Toledo para conseguir la ajorca para su amada. Esperó que todas las personas se fueran y ahora caminaba por el centro de los asientos. Le parecía escuchar ruidos detrás de él e incluso las pocas luces creaban sombras a partir de las estatuas e imágenes que le causaban miedo. Ya frente a la Virgen, prefirió cerrar los ojos para no ver el rostro de la estatua. Alzó la mano y sacó la ajorca, pero tenía miedo de abrir los ojos, pues escuchaba rumores al fondo de la iglesia. Cuando abrió los ojos para salir, contempló un terrible espectáculo: las estatuas habían descendido y lo rodearon. Pedro gritó y cayó desmayado sobre el altar. En la mañana, cuando abrieron puertas de la iglesia, hallaron a Pedro, quien se había vuelto loco.

▸▸ "LOS OJOS VERDES"

(fragmento)

Ella era hermosa, hermosa y pálida, como una estatua de alabastro. Uno de sus rizos caía sobre sus hombros, deslizándose entre los pliegues del velo, como un rayo de sol que atraviesa las nubes, y en el cerco de sus pestañas rubias brillaban sus pupilas, como dos esmeraldas sujetas en una joya de oro.

Cuando el joven acabó de hablarle, sus labios se removieron como para pronunciar algunas palabras; pero sólo exhalaron un suspiro, un suspiro débil, doliente, como el de la ligera onda que empuja una brisa al morir entre los juncos.

– ¡No me respondes! –exclamó Fernando, al ver burlada su esperanza-; ¿querrás que dé crédito a lo que de ti me han dicho? ¡Oh, no!... Háblame; yo sólo quiero saber si me amas; yo quiero saber si puedo amarte, si eres una mujer...

– O un demonio... ¿Y si lo fuese?

El joven vaciló un instante; un sudor frío corrió por sus miembros; sus pupilas se dilataron al fijarse con más intensidad en las de aquella mujer, y fascinado por su brillo fosfórico, demente casi, exclamó en un arrebato de amor:

– Si lo fueses... te amaría... te amaría, como te amo ahora, como es mi destino amarte, hasta más allá de esta vida, si hay algo más allá de ella.

– Fernando –dijo la hermosa entonces con una voz semejante a una música–; yo te amo más aún que tú me amas; yo que desciendo hasta un mortal, siendo un espíritu puro. No soy una mujer como las que existen en la tierra; soy una mujer digna de ti, que eres superior a los demás hombres. Yo vivo en el fondo de estas aguas; incorpórea como ellas, fugaz y transparente, hablo con sus rumores y ondulo con sus pliegues. Yo no castigo al que osa turbar la fuente donde moro; antes le premio con mi amor, como a un mortal superior a las supersticiones del vulgo, como a un amante capaz de comprender mi cariño extraño y misterioso.

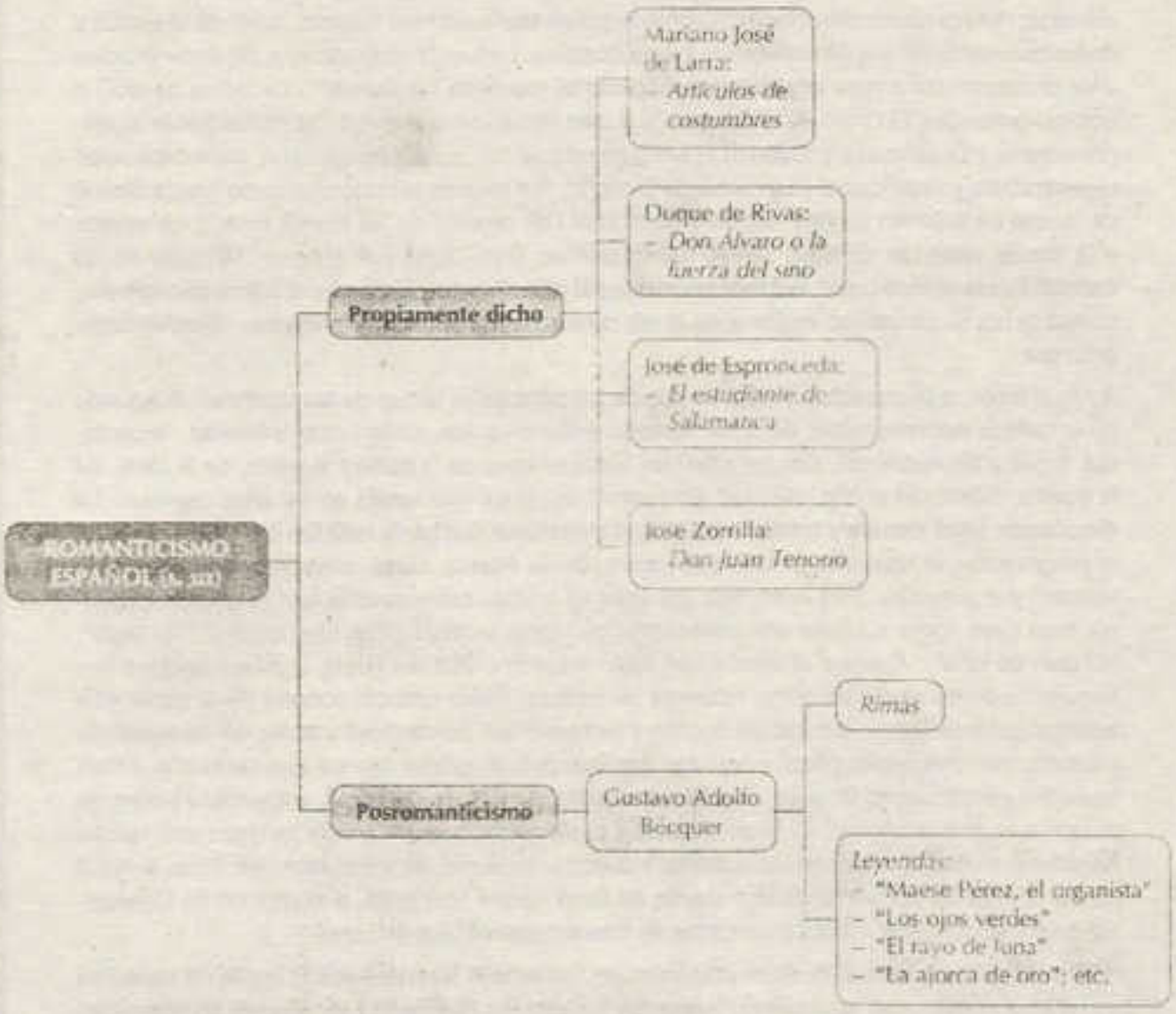
Mientras ella hablaba así, el joven, absorto en la contemplación de su fantástica hermosura, atraído como por una fuerza desconocida, se aproximaba más y más al borde de la roca. La mujer de los ojos verdes prosiguió así:

– ¿Ves, ves el límpido fondo de ese lago, ves esas plantas de largas y verdes hojas que se agitan en su fondo?... Ellas nos darán un lecho de esmeraldas y corales... y yo... yo te daré una felicidad sin nombre, esa felicidad que has soñado en tus horas de delirio, y que no puede ofrecerte nadie... Ven, la niebla del lago flota sobre nuestra frente como un pabellón de lino... las ondas nos llaman con sus voces incomprensibles, el viento empieza entre los álamos sus himnos de amor; ven... ven...(...)

Fernando dio un paso hacia ella... otro... y sintió unos brazos delgados y flexibles que se liaban a su cuello, y una sensación fría en sus labios ardorosos, un beso de nieve... y vaciló... y perdió pie, cayó al agua con un rumor sordo y lúgubre.[4]

twitter.com/calapenshko

4 BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Obras*. pp. 50-52.


ROMANTICISMO ESPAÑOL (s. XIX)
Propiamente dicho
Mariano José de Larra:
– Artículos de costumbres
Duque de Rivas:
– Don Álvaro o la fuerza del sino
José de Espronceda:
– El estudiante de Salamanca
José Zorrilla:
– Don Juan Tenorio
Posromanticismo
Gustavo Adolfo Bécquer
Rimas
Leyendas:
– "Maese Pérez, el organista"
– "Los ojos verdes"
– "El rayo de luna"
– "La ajorca de oro"; etc.

Lectura

Ejes temáticos en las *Leyendas*

En numerosas leyendas aparece el tema del amor, aunque con distintas matizaciones significacionales: "fuerza motriz del universo", como lo define María del Pilar Palomo, móvil de la acción y desencadenante de sus desenlaces, y fuerza cósmica. La fuerza subyugadora del amor impulsa a los protagonistas a sufrir un desenlace trágico ("El monte de las ánimas", "La ajorca de oro") o cómico-grotesco ("El Cristo de la calavera"), o bien actúa como elemento protector frente al peligro exterior ("La promesa"). Cuando el amor se mezcla con la religión cristiana, tiene capacidad regeneradora y redencional ("La cueva de la mora", "La rosa de la Pasión"). Como fuerza cósmica, posee un implícito sentido trágico y destructor ("El caudillo de las manos rojas"). La muerte o la locura serán los castigos de las transgresiones impulsadas por el amor. También en "El caudillo de las manos rojas", aunque la muerte del protagonista obedece a la última transgresión cometida por su curiosidad irrefrenable, la raíz de sus transgresiones anteriores es esencialmente amorosa.

Junto al amor, la búsqueda del ideal es uno de los principales temas de las leyendas. Búsqueda de la belleza inaprehensible, de la formulación poética intuida, de la forma anhelada. "Incorpórea, fugaz y transparente", son los adjetivos becquerianos de la belleza inasible, de lo ideal, de la poesía. Silfide del sueño, realidad sin cuerpo, es musa que habita en las altas regiones. La ensoñación febril idealiza y crea una figuración inexistente. Luego, la realidad despojará de galas la imaginación: el idealismo desaforado muere, como Alberto Albert, entre las barricadas de la realidad y el presente. Esta búsqueda del ideal se vincula externamente con la belleza femenina, bajo cuya figura subyace una implicación de índole estética ("Los ojos verdes", "El beso", "El rayo de luna"). A veces, el ideal como logro estético o vital del poeta, la mujer aparece con frecuencia en las leyendas como referente de belleza, como símbolo soñado de la perfección artística. La mujer como reducto de sueños y recreaciones, como móvil y ansia, como sustancia y anhelo, como algo incorpóreo y perfecto que solo puede rozarse con las alas del sueño. En las leyendas becquerianas la mujer es o Eva tentadora o ideal evanescente, o diabólico pétalo de pasión o aroma indefinible. Cuando simboliza lo demoniaco aparece caracterizada con rasgos negativos: frivolidad, capricho, coquetería. Inductora, en suma, de transgresiones. Pero, aunque posee hermosura por ser símbolo o sueño, no tiene rasgos concretos, a excepción de Constanza, cuya caracterización física preanuncia su futura metamorfosis en corza.

Si el misterio o el trasmundo están presentes en numerosas leyendas como niebla de espesura variable, el miedo, cuyo tratamiento literario fue iniciado por Hoffmann y continuado en intensidad –hasta alcanzar las fronteras de lo terrorífico– y maestría por Allan Poe, está perceptiblemente acentuado en "La cruz del diablo" y "El monte de las ánimas", pero la sensibilidad del poeta sabe detenerse, no obstante, "en el momento en que la medrosa inquietud puede transformarse en truculencia espesa". En la primera leyenda citada, el miedo se proyecta como consecuencia de la actuación de lo sobrenatural y como pugna entre religión y fuerzas diabólicas. En la segunda, la repetición de ciertos elementos acústicos va configurando un clima gradualmente dominado por el temor.

Pascual Guerrero: "Introducción a *Leyendas*"

Preguntas resueltas

Pregunta 1

El Romanticismo español

I. se divide en dos periodos: tradicional y revolucionario.
II. fue una mera imitación del Romanticismo alemán.
III. destacó el romance como especie de la tradición hispana.
IV. se inicia con la escenificación de *El estudiante de Salamanca*.
V. tuvo una vertiente liberal en la obra de Rivas y Espronceda.

Señale la alternativa que presenta las proposiciones correctas.

A) I, II y III B) II y IV C) III y V
D) II, III y V E) III, IV y V

Resolución

No podemos hablar de dos periodos, sino de tres (incluyendo el posromanticismo). Además, si bien hay una influencia del Romanticismo alemán que se plasma, sobre todo, en la obra de Bécquer, no podemos afirmar que el Romanticismo español haya sido una mera imitación del anterior. Asimismo, el teatro romántico en la Península triunfa con la escenificación de *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas. Lo que sí se puede afirmar es la relevancia que alcanzó el romance en este periodo, en especial por su carácter histórico, además de la línea liberal –artística y política– que estuvo encabezada por Espronceda y Rivas.

Clave C

Pregunta 2

El iniciador del teatro romántico español es ..... con su obra .....

A) Mariano José de Larra - *Artículos de costumbres*.
B) José de Espronceda - *El diablo mundo*.
C) José Zorrilla y Madrigal - *Don Juan Tenorio*.
D) Ángel de Saavedra - *Don Álvaro o la fuerza del sino*.
E) Rosalía de Castro - *La hija del mar*.

Resolución

El triunfo del teatro romántico en España se alcanza en 1835 con la escenificación de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, obra de Ángel de Saavedra, el duque de Rivas. Esta obra cumplió una función análoga a la realizada en Francia con *Hernani*, que marca la derrota de la estética neoclásica y la ascensión de un teatro guiado por la libertad y la pasión de los personajes.

Clave D

Pregunta 3

Autor que firmaba sus artículos con el seudónimo de Pobrecito Hablador.

A) Bécquer
B) Rosalía de Castro
C) Duque de Rivas
D) Larra
E) Espronceda

Resolución

Mariano José de Larra, el principal articulista de este periodo, no solo firmaba sus escritos con el seudónimo de Pobrecito Hablador, sino que además empleaba otros como Duende, Bachiller o Fígaro. En ellos criticaba los males de la sociedad de su tiempo, además de buscar la unión entre el más noble espíritu del Romanticismo con la identidad española.

Clave D

Pregunta 4

En el desenlace de *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, el protagonista no va al Infierno, como señala la tradición, debido a que

A) es perdonado por Dios por sus pecados.
B) su padre lo salva a último momento.
C) su sirviente Ciutti toma su lugar en el Hades.
D) le pide perdón a la estatua de Gonzalo de Ulloa.
E) el alma de Inés lo salva a través de su amor.

Resolución

El desenlace de *Don Juan Tenorio*, versión romántica del famoso seductor de mujeres, es totalmente disímil con la tradición legendaria de don Juan, quien termina en el Infierno por sus pecados. En esta obra, donde se observa un sustrato cristiano, el burlador finalmente es perdonado gracias al alma de Inés, jovencita que murió de amor por él. Eso permitió que finalmente sea redimido de sus pecados.

Clave E

Pregunta 5

La primera versión de las *rimas* de Bécquer se reúne bajo el título de

A) *Cartas desde mi celda.*
B) *Cartas literarias a una mujer.*
C) *La promesa.*
D) *Libro de los gorriones.*
E) *La creación.*

Resolución

La primera colección de las rimas de Bécquer aparece con el título de *Libro de los gorriones* en 1868. Luego de su muerte, sus amigos preparan la edición de sus *Obras completas*, junto a sus relatos fantásticos. Por ello, hasta la actualidad, ambas obras suelen unirse bajo el título de *Rimas y leyendas*.

Clave D

Pregunta 6

La aparición femenina en "Los ojos verdes", fantasmal y a la vez sugestiva, representa

A) el amor.
B) la locura.
C) la fe.
D) la muerte.
E) la melancolía.

Resolución

El protagonista de "Los ojos verdes", Fernando de Argensola, observa en una fuente unos hermosos ojos de mujer y se enamora de ellos. Esta aparición fantasmal es a la vez cautivante y sugestiva, motivo por el cual el personaje es seducido, va a las aguas en pos de ella y termina ahogado. La mujer fantasmal de los ojos verdes es una alegoría de la muerte, donde convergen lo femenino, lo llamativo y lo inminente.

Clave D

Pregunta 7

"Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible,
no puedo amarte." "¡Oh, ven; ven tú!"

En el anterior fragmento de las *Rimas* de Bécquer, se pone de manifiesto que

A) la poesía es inalcanzable incluso para el poeta, que solo puede vislumbrarla mas no asirla.
B) el misterio y la fantasía están presentes en todos los momentos de la vida.
C) el amor, mientras más imposible y utópico, causará mayor obsesión en el amante.
D) el amor puede romper los límites del tiempo y la vida.
E) el verdadero amor es el platónico, sosegado y reflexivo.

Resolución

Los versos citados pertenecen a un poema donde el poeta entra en diálogo con tres mujeres; las dos primeras le ofrecen sus atributos físicos, y este las rechaza; la última (cita), sin embargo, le plantea que pertenece al mundo de lo inefable y que es un imposible para el poeta; este le dice que es a ella a quien desea. En estos versos hay una propuesta romántica en torno al ideal, que es lo que el poeta tanto anhela justamente por su dificultad o imposibilidad para alcanzarlo. Esto, asociado al amor, supone que mientras más imposible sea esa mujer, con mayor apasionamiento se le amará.

Clave E

Pregunta 8

El rayo de luna en la leyenda del mismo nombre es una alegoría de

A) el ideal.
B) la mujer.
C) la muerte.
D) la poesía.
E) la inspiración.

Resolución

El rayo de luna en el cuento del mismo nombre, por su sugerencia poética, puede ser asociado a diversos elementos, tales como el amor o la poesía; en general, se vincula al ideal como máxima expresión de lo romántico. Y es que Manrique, el personaje loco del cuento, va en pos de algo de lo cual enamorarse y lo persigue. Al darse cuenta de que aquello que había decidido amar era un rayo de luna, señala que es lo único que podemos amar. Esto tiene que ver con el ideal –sea mujer o arte–, el cual en la concepción romántica se vincula con aquello inalcanzable que solo podemos vislumbrar mas no tener.

Clave A

Pregunta 9

En leyendas como "La ajorca de oro" o "Los ojos verdes", la mujer es representada como

A) la guía que necesita el hombre en su camino hacia Dios.
B) un ser demoniaco, pero atractivo que pierde al hombre con su pasión.
C) modelo de belleza angelical y poética.
D) un ser que atormenta al hombre y lo conduce finalmente a la locura.
E) el eje de la inspiración para la consecución de la poesía.

Resolución

La mujer en la obra de Bécquer presenta varias imágenes, pero todas ellas son muy importantes dentro de la poética del escritor sevillano. En el caso de "Los ojos verdes" y "La ajorca de oro", los personajes femeninos presentan ciertas similitudes: belleza sobrenatural, la cual desencadena en el hombre-amante una pasión que no le permite pensar cuerdamente y que termina por conducirlo a la desgracia. Es lo que le sucede a Fernando de Argensola en el cuento ya mencionado, así como a Pedro en "La ajorca de oro", donde el amor a María termina por precipitarlo al sacrilegio y la locura. Así, la mujer becqueriana en estos cuentos combina lo angelical con lo demoniaco, y termina perdiendo al hombre.

Clave B

Pregunta 10

Señale lo incorrecto sobre las *Leyendas* de Bécquer.

A) Presentan influencia de los relatos fantásticos de Hoffman y Allan Poe.
B) El estilo poético de su prosa es un antecedente del modernismo.
C) Combina el folklore popular con la más brillante imaginación del artista.
D) Hay inclusión de referencias costumbristas y versos populares.
E) Los escenarios son exclusivamente rurales.

Resolución

Sí es correcta la influencia de Hoffman y Allan Poe en las *Leyendas*, así como la combinación de lo folklórico con la tradición literaria culta, lo cual permite que en estos relatos se incluya referencias costumbristas y versos populares. Además, ya señalamos que la prosa poética de las *Leyendas* anticipa la estética modernista, por lo cual su vigencia en la narrativa actual es aceptada. Sobre los escenarios, en cambio, suele aparecer en especial lo urbano, aunque en diferentes épocas de la historia, como por ejemplo el ambiente gótico medieval.

Clave E

Preguntas propuestas

1. Elija las alternativas correspondientes al Romanticismo español.

   I. subjetivismo y sentimentalismo
   II. carácter imitativo y aparición tardía
   III. influencia inglesa y francesa
   IV. revaloración de elementos nacionales

   A) solo I B) II, III y IV C) I, II y IV
   D) solo III E) I, II y III

2. Reconozca al máximo representante del teatro romántico en España.

   A) Duque de Rivas
   B) Rosalía de Castro
   C) José de Espronceda
   D) Gustavo Adolfo Bécquer
   E) José Zorrilla

3. Señale qué autor escribió *El estudiante de Salamanca*, obra romántica española del género lírico.

   A) José de Espronceda
   B) Francisco de Quevedo
   C) Mariano José de Larra
   D) José Zorrilla
   E) Tirso de Molina

4. Señale el enunciado incompatible a Gustavo Adolfo Bécquer.

   A) Fue el máximo poeta lírico romántico.
   B) Su poesía refleja preocupación social.
   C) Revalora la cultura medieval.
   D) Publica su obra en el siglo XIX.
   E) Es autor de *El libro de los gorriones*.

5. Marque la alternativa ajena a *Leyendas* de Bécquer.

   A) elementos autobiográficos
   B) muestra referentes exóticos
   C) incluye relatos góticos o de terror
   D) ambientes españoles medievales
   E) desarrolla temas religiosos

6. Las leyendas de Bécquer son narraciones de carácter

   A) realista.
   B) sociológico.
   C) sicológico.
   D) popular.
   E) político.

7. En la leyenda "La ajorca de oro", se describe que un joven se vuelve loco por

   A) cazar lobos de noche.
   B) visitar un pozo encantado.
   C) ofender a su amada.
   D) la ambición de poseer oro.
   E) intentar robar una reliquia religiosa.

8. Elija las características formales de *Rimas* de Bécquer.

   I. la sencillez y claridad formal
   II. uso de versos breves y rima asonante
   III. elementos grotescos y terroríficos
   IV. poemas enumerados y carecen de títulos

   A) solo III
   B) II, III y IV
   C) I, II, III y IV
   D) I, II y IV
   E) solo II

9. En la rima "No digáis que agotado su tesoro/de asuntos falta, enmudeció la lira/podrá no haber poetas, pero siempre/habrá poesía", ¿qué tema se aprecia?

A) la soledad
B) la traición
C) la poesía
D) la melancolía
E) el amor

10. Señale qué temas son recurrentes en las *Rimas* de Bécquer.

A) la muerte, la guerra, la nostalgia
B) la poesía, la mujer, el amor
C) el rencor, el paisaje y la mujer
D) el amor, la muerte, el misterio
E) el amor, Dios, la familia

11. ¿Qué figura literaria se aprecia en los versos "Volverán las oscuras golondrinas/en tu balcón sus nidos a colgar"?

A) hipérbaton
B) metáfora
C) anáfora
D) símil
E) hipérbole

12. En la rima XXI "¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?...", se asocia la poesía con

A) la mujer.
B) la naturaleza.
C) la razón.
D) la muerte.
E) la locura.

Capítulo

XVI

El realismo español

CAPÍTULO XVI

EL REALISMO ESPAÑOL

Objetivos

- Identificar las características principales del realismo español, así como sus vínculos y diferencias con el realismo europeo y, en especial, francés.
- Establecer la relación entre el proceso literario del realismo español y los procesos económico-político-culturales en la segunda mitad del siglo XIX en España.
- Analizar a los autores más representativos de este periodo (Pereda, Pardo Bazán, Clarín) y en especial la novelística de Benito Pérez Galdós como máximo exponente de la tendencia realista en España.

Introducción

El realismo español se desarrolló en las últimas décadas del siglo XIX. Tuvo como gran referente al realismo francés (Balzac, Flaubert) y, años después, al naturalismo (Zola). Ahora, si bien hubo una fuerte influencia de los autores referidos, tampoco debemos olvidar el magisterio del inglés Charles Dickens en este periodo, sobre todo en la obra de Benito Pérez Galdós. Podemos afirmar que en el movimiento realista hispano confluyen una variedad de referencias, las cuales se combinan con las peculiares características de la cultura española, de sus costumbres y tradiciones, representadas también por los románticos, aunque con menos objetividad y mayor cuota de fantasía.

Otro aspecto que debemos destacar es la situación político-social que se vivió en este periodo y que se caracterizó por la pugna entre la monarquía y la república. Los escritores realistas se debaten entre ambas posiciones y ese conflicto de los tiempos cambiantes se manifestó en sus obras, las cuales retratan los males de su tiempo muy a pesar de que el autor forme parte de la "oficialidad" literaria. No ha sido el mejor periodo de la literatura española, pero sin duda la representación social de la crisis hispana, por parte de los realistas, allanó el piso para la aparición de la generación del 98.

1. Contexto histórico-cultural

1.1. La Primera República española y la Restauración borbónica

El extenso reinado de Isabel II (1833-1868), debido a la corrupción e injusticia imperante, generó el rechazo y la oposición de distintos grupos sociales. El descontento degeneró en una crisis insostenible y se desató la revolución conocida como La Gloriosa (19 de setiembre de 1868). En él se unieron grupos militares y políticos. Se inició en Cádiz y se propagó hacia Cataluña y toda España, motivo por el cual cae el gobierno de Madrid y la reina se exilia en Francia.

Se establece un gobierno provisional y así inicia un periodo conocido como Sexenio Revolucionario (1868-1874). Este gobierno fue una coalición de liberales, moderados y republicanos, cada uno con intereses particulares. Se promulgó una constitución de corte liberal en 1869, pero, al igual que el Gobierno, no duró mucho debido al descontento popular y a la pugna entre los grupos de poder. Entonces, buscaron a un nuevo rey y se eligió a Amadeo de Saboya. Este debía respetar la Constitución; sin embargo, la lucha entre los grupos de poder continúa y Amadeo abdica en 1873. Se proclama así la Primera República Española, un gobierno federal, que no contó con el apoyo popular ni de los grupos dominantes. El general Manuel Pavía, capitán general de Madrid, da un golpe de Estado el 3 de enero de 1874 y la presidencia de la República queda en manos del general Francisco Serrano. Se suspende la Constitución de 1869 y se permite el establecimiento de la Restauración borbónica: se proclama a Alfonso XII (hijo de Isabel II) nuevo rey de España.

1.2. Los movimientos obreros y la enseñanza "libre"

En este periodo, más allá de la corrupción monárquica y de la lucha entre liberales y moderados por el poder[1], hay un desarrollo industrial importante, sobre todo en ciertos sectores del país. Ello genera un crecimiento del sector proletario, el cual, tomando conciencia de la explotación que sufre, se agrupa en torno a ciertos organismos que se fundan: el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), la Unión General de Trabajadores (UGT), la Confederación Nacional del Trabajo (CNT), entre los más representativos. Tenemos así una serie de movimientos llevados a cabo por la clase obrera, los cuales se vinculan con factores externos (lucha del proletariado en distintos países de Europa) e internos (política represiva, corrupción y explotación hacia los trabajadores en la península). La clase proletaria también participa de la educación popular en un contexto donde el 65% de la población era analfabeta: es así como se produce la fundación de escuelas en zonas rurales, donde hombres y mujeres pueden acceder a una educación básica.

Desde el sector burgués de política liberal, frente a los alcances de la masa proletaria, también se inicia una preocupación por la cultura en un contexto donde la educación estaba dominada por la Iglesia católica. El hecho más importante es la fundación de la Institución Libre de Enseñanza (ILE) a cargo de Francisco Giner de los Ríos, la cual se orienta por una formación inspirada en el

1 Entre 1874 y 1898 ("Año del Desastre Español"), ambos partidos, liberal y moderado, se suceden en el Gobierno de manera arreglada, con la venia del rey Alfonso XII y, tras su muerte, de la reina María Cristina, quien regenta el poder hasta la ascensión al trono de su hijo Alfonso XIII en 1902.

krausismo[2]. En esta institución la defensa de la cátedra libre se conjuga con una educación no dogmática y alta en valores. Aquí se formaron escritores como Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Entre los realistas, tenemos a Leopoldo Alas "Clarín".

2▸ Definición

El realismo español es un movimiento literario que representa las características de la sociedad hispana de su tiempo (segunda mitad del siglo XIX) y en la cual la historia de personajes individuales sirve de marco para vincularla con sucesos tanto históricos como político-sociales. Este movimiento se nutre, en especial, de los alcances del realismo francés, aunque también de las tradiciones rusa e inglesa. Lo peculiar del realismo hispano radica en la asimilación de la literatura de estos países para adaptarla a su espacio, a sus intereses y preocupaciones.

3▸ Características

Hay rasgos similares con el realismo europeo en general, tales como el rechazo al sentimentalismo y subjetivismo romántico, el predominio de la narrativa (en especial la novela), la búsqueda por representar al hombre y la sociedad tal y como son, entre otros. A esto vamos a sumar ciertas características que podemos reconocer como propias del realismo español.

3.1. Preocupación por el presente de la vida española

A diferencia de los románticos, quienes sobre todo evocaban momentos del pasado medieval español para recrear sus historias llenas de fantasía y misterio, los realistas se aprovecharon de las circunstancias individuales, sociales e históricas que les tocó vivir. Así, la narrativa realista española es un mosaico de las diferentes situaciones vividas a lo largo del siglo XIX en la península.

3.2. Variedad de tendencias

La novela realista presentó diversas tendencias. Sin embargo, no debemos creer que un escritor desarrolló un solo tipo de novela a lo largo de su trayectoria, sino que en su proceso se vinculó con varios tipos, como es el caso de Benito Pérez Galdós. También, algunos escritores estuvieron más vinculados a una tendencia: tenemos así la aparición de novelas de tesis (Pereda, Galdós), sicológicas, estetizantes (Valera), naturalistas (Pardo Bazán), costumbristas (Fernán Caballero, Pereda), etc.

3.3. Debate en torno a polémicas morales y religiosas

Las novelas realistas fueron aprovechadas por sus autores, en muchos casos, para plantear posturas ideológicas, así como morales y religiosas. El anticlericalismo entraba en debate con una posición religiosa y las novedades naturalistas muchas veces se oponían a una lectura menos determinista y más espiritual de los problemas humanos. En general, en la mayoría de estas obras, lo más importante era el planteamiento del tema por sobre las formas.

---

2 Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832) fue un filósofo alemán cuyo pensamiento combina lo religioso cristiano con una moral y praxis de la tolerancia, la libertad y el humanismo. Su influencia fue gravitante en la segunda mitad del siglo XIX en España y especialmente en algunos representantes de la Generación del 98, como veremos más adelante.

3.4. ABANDONO DE LOS TEMAS HISTÓRICOS Y LEGENDARIOS

Ante el interés suscitado por lo cotidiano, circundante y actual, los novelistas del realismo dejaron de lado el interés por el pasado, en tanto exótico y legendario, y si lo abordaron fue solo en la medida en que les permitía tener una mejor lectura del presente. Un ejemplo evidente de esto último sería el proyecto de los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós.

3.5. REPRESENTACIÓN DE LA BURGUESÍA Y SUS VICIOS

Si bien fueron recreadas las diferentes clases sociales en estas novelas, hubo una predilección por describir a la clase burguesa, en muchos casos de manera crítica. No necesariamente por una búsqueda de transformación social, sino todo lo contrario: la mayoría de estos escritores que evidenciaban las taras y males de la burguesía pertenecían a ella o aspiraban formar parte de este sector, el cual paradójicamente se identificaba con este tipo de literatura y era su más asiduo consumidor.

3.6. ETAPAS

La mayoría de estudiosos concuerda en que son tres las fases que marcan la evolución de la novela realista en España:

- 1.ª fase: Comienzos del realismo, impregnado aún de esencias románticas (Fernán Caballero y Pedro Antonio de Alarcón).
- 2.ª fase: Apogeo del realismo (Pereda, Galdós y, aunque con un matiz especial, Valera).
- 3.ª fase: Influencia del naturalismo y síntomas de reacción idealista (Galdós, Pardo Bazán, Clarín, Palacio Valdés).[3]

4. PRINCIPALES REPRESENTANTES

4.1. JUAN VALERA

4.1.1. Vida

Nació en Córdoba en 1824. Aparte de literato, fue diplomático y político. De joven fue secretario de Ángel de Saavedra, el duque de Rivas, en Nápoles. Viajó por muchos lugares de Europa y América, y en 1858 se estableció en Madrid. Allí empezó una exitosa carrera política y diplomática. Fue un liberal moderado de tendencia escéptica en materia moral y religiosa. De vida refinada y epicúrea (gozaba de las fiestas y los placeres femeninos), tuvo aventuras amorosas. Escribió la presentación de la obra *Azul* del jovencísimo Rubén Darío. Valera muere en Madrid en 1905.

4.1.2. Obra

Valera escribió cuentos, artículos, ensayos y obras teatrales, pero destacó nítidamente en la novela. Su narrativa representa una transición entre el Romanticismo y el realismo: si bien tuvo como

3 Cfr. GARCÍA LÓPEZ, J. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Editorial Vicens-Vives. 1965. pp. 501-502.

perspectiva el retrato de la realidad, no quiso abarcar toda ella sino solamente lo bello y refinado, dejando de lado los "vicios burgueses" de los que tanto se nutrieron casi todos los grandes novelistas de su tiempo. En ese sentido, podemos catalogarlo de *realista esteticizante*. García López lo señala como "mundano, refinado, enemigo acérrimo de estridencias y vulgaridades, *Valera es el aristócrata de la literatura del momento*"[4]. Fue partidario de una tendencia esteticizante y marcado opositor de la novela de tesis.

Su obra más importante es *Pepita Jiménez* (1874), donde plasma su ideal esteticista del "arte por el arte". También tenemos *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875), *El comendador Mendoza* (1877), *Juanita la Larga* (1895), entre otras. Sobre las reflexiones en torno a la literatura de su tiempo, destacan sus *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (1886-87).

Juan Valera es un caso especial de realismo esteticizante.

4.2. JOSÉ MARÍA DE PEREDA

4.2.1. Vida

Nació en Cantabria en 1833. De origen humilde, vivió sus primeros años en el campo, pero luego su familia se trasladó a Santander. Después fue a Madrid para cursar una carrera científica, pero se dio cuenta de que no era su vocación. Fue muy sensible y con una tendencia a la neurosis. Comenzó a escalar en el mundo del periodismo y el teatro, no con mucho éxito. Nuevamente en Madrid, obtuvo cierta fama en la literatura y la política. Sin embargo, por sus ideas carlistas, no accedió a la amistad de escritores de ideología opuesta, como Galdós o Clarín. Con los años, se convirtió en uno de los novelistas más respetados e ingresó a la Real Academia.

4.2.2. Obra

Podríamos catalogar a Pereda como el antípoda de Valera. Mientras este practica un *artepurismo* sin pretensiones didácticas, el primero se caracteriza por su adhesión a los valores tradicionales, tanto morales como religiosos. El propósito de sus novelas es la exaltación del paisaje santanderino. Por ello, el escenario rural es el primordial en su novelística y en menor medida el urbano. Los estudiosos han señalado tres fases de su narrativa: de costumbres, de tesis y de su tierra. Su estilo se caracteriza por un gran uso de giros dialectales del habla popular de su región. Por todos estos motivos, Pereda es considerado el máximo representante del costumbrismo español en la novela realista.

Entre sus novelas más relevantes tenemos: *La Puchera* (1889), *Sotileza* (1884) y *Peñas arriba* (1893).

4 Ibídem. p. 508.

4.3. EMILIA PARDO BAZÁN

4.3.1. Vida

Nació en La Coruña en 1851. Fue hija del conde José Pardo Bazán, de quien heredó el título en 1890. Desde niña manifestó una gran afición por la lectura, incentivada por su madre. Sus padres la casaron cuando tenía diecisiete años. Se trasladó a Madrid y allí empezó su carrera literaria con gran éxito. Atraída por las novelas de Zola, fue la impulsora del naturalismo en España. Su esposo le exigió que se disculpara públicamente por sus obras de tendencia naturalista y ella se separó de él. Conoció a Pérez Galdós y se convirtieron en amantes durante muchos años. Buscó mayor igualdad en la educación entre hombres y mujeres. Fue la primera mujer en presidir la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid, así como la primera en obtener una cátedra de literaturas neolatinas en la Universidad Central de Madrid. Sin embargo, nada de ello posibilitó su ingreso a la Real Academia. Falleció en la capital española en 1921.

La condesa de Pardo Bazán es la máxima exponente del naturalismo en España.

4.3.2. Obra

Emilia Pardo Bazán es la máxima exponente del naturalismo español. En sus novelas aparecen descripciones detallistas, situaciones crudas, propósitos de estudio social y hasta cierto determinismo trágico. Sin embargo, no llega a la calidad de Zola, debido a varios factores: cierto pudor femenino (a pesar de todo), su formación conservadora y su fe católica. En sus últimas novelas, abandona la postura naturalista e ingresa a una visión más idealista y espiritual de los problemas humanos: "se supera el determinismo fisiológico más o menos acentuado en la época anterior y *se presenta como motivo central la salvación de un alma por la fe, y el triunfo de los valores espirituales*"[5].

Sus novelas mayores son: *Pascual López* (1879), *El cisne de Vilamorta* (1885), *Los Pazos de Ulloa* (1886), *La madre naturaleza* (1887), *Insolación* (1889), *Morriña* (1899), *La quimera* (1905), *La sirena negra* (1908). También escribió biografías, como por ejemplo su *San Francisco de Asís* (1881).

4.4. LEOPOLDO ALAS "CLARÍN"

4.4.1. Vida

Nació en Zamora en 1852, pero desde pequeño despertó su amor por Oviedo, de donde procedían sus padres y adonde regresarían en 1859. A los once años ingresó a los estudios preparatorios de la Universidad de Oviedo (estudia latín y aritmética) y obtuvo notas sobresalientes. Viajó a Madrid para hacer el doctorado y allí conoció a Julio Sanz del Río, quien difundió el krausismo entre sus discípulos. También se nutrió del naturalismo y el liberalismo laico, que terminaron convirtiéndolo

5 Ibídem p. 526.

en un escéptico liberal. Entró a trabajar en un nuevo periódico llamado *El Solfeo*, donde el director exigía a sus redactores que adopten como seudónimo el nombre de un instrumento musical. Leopoldo escogió el Clarín y con ello empezó una labor de articulista que lo volvería famoso, así como también temido y odiado (fue opositor de la Restauración borbónica; también se le acusó de ateo y liberal). Asimismo, desarrolló una larga labor de catedrático en Derecho. Obtuvo fama en su tiempo con sus novelas, en especial con *La Regenta*. Murió enfermo de tuberculosis en 1901.

4.4.2. Obra

Debemos considerar las dos facetas en que se inscribe la obra de Clarín: la crítica y la creación. Como crítico destaca por sus comentarios y juicios certeros, duros y sinceros. Su postura liberal lo llevó a atacar a escritores tradicionalistas y conservadores como Pereda y Alarcón, así como a elogiar a liberales como Galdós y Valera. Fue, sin duda, el mejor crítico literario de su tiempo. En la creación, si bien escribió poesía en la juventud y una obra teatral en la madurez, destaca en la narrativa, tanto en cuentos como en novelas. Hay una influencia naturalista (incluso tradujo a Zola), así como de Flaubert y Tolstoi. Su representación de la sociedad provinciana española es dura y realista, pero cargada de una profunda humanidad.

Sus numerosos artículos fueron reunidos en libros como *Solos* (1890-98) y *Paliques*. Sus mayores novelas son *La Regenta* (1884) y *Su único hijo* (1891). Finalmente, destacan sus libros de cuentos *Pipá* (1886) y *El gallo de Sócrates* (1901).

5› Benito Pérez Galdós

5.1. VIDA

Nació en Las Palmas en 1843. Su padre, que fue coronel, le contó desde pequeño historias sobre la guerra contra Napoleón, lo que sería una fuente de inspiración para su futura carrera de novelista. Estudió en Madrid Derecho, pero no terminó por sus reiteradas inasistencias. Fue testigo de grandes hechos de la historia española de esos años: la Noche de San Daniel[6], la caída de Isabel II, entre otros. Se dedicó al periodismo. Asimismo, viajó por distintas ciudades de Europa.

Benito Pérez Galdós fue el "Balzac" español de su tiempo. Retrató a la sociedad española del siglo XIX.

Fue un lector asiduo de Balzac, Dickens y, en sus últimos años, de Tolstoi. Comenzó su carrera de escritor

6 Suceso en que la Guardia Civil, la Infantería y la Caballería del Ejército español reprimieron a estudiantes de la Universidad Nacional de Madrid, quienes protestaban por la deposición del rector de la misma, Juan Manuel Montalbán, debido a que no se alineó a la doctrina educativa e ideología oficial. Fue el 10 de abril de 1865, día de culto a este santo.

con su novela *La fontana de oro* (1870). Escribió más de cien novelas, en las cuales retrató el proceso de la sociedad española a lo largo del siglo XIX. Por ese motivo es considerado el mayor novelista español de ese periodo. También escribió varias obras teatrales, pero sin alcanzar la calidad de sus narraciones. Participó en política como diputado. Ideológicamente, tuvo una inclinación republicana, pero eso no fue obstáculo para gozar de la amistad de intelectuales moderados como Pereda y Menéndez Pelayo. Ingresó a la Real Academia en 1889. En sus últimos años perdió la vista. Murió en Madrid en 1920.

5.2. CARACTERÍSTICAS DE SU OBRA

- Mayor preocupación por el contenido que por lo formal: su lenguaje sencillo refleja un desinterés por la belleza expresiva.
- Influencia de Balzac, Dostoievski y Tolstoi: interés especial por indagar en las conductas humanas.
- Empleo de monólogos experimentales en sus primeras obras, que serían un anticipo del monólogo interior.
- Representación positiva de la clase burguesa: a diferencia de los naturalistas, quienes evidenciaban los vicios de la burguesía, Pérez Galdós mostró en sus obras tanto aspectos buenos como malos de esta clase social, pero más con un afán básicamente constructivo.
- En su ideología (la cual se plasma directamente en sus novelas) hay una variedad de influencias: el positivismo, la filosofía idealista de Hegel, pero sobre todo el krausismo.
- En su obra hay un interés sociológico, psicológico y biológico de los personajes.
- Influencia del costumbrismo español, sobre todo en el uso del lenguaje popular y en la descripción de tipos populares.
- Visión dual en torno a lo cristiano: hay un marcado anticlericalismo en algunas obras, pero en otras se pinta a personajes de elevado espíritu religioso.
- Destaca en la novela histórica, en especial en sus *Episodios nacionales*.
- El escenario predilecto de sus novelas es la ciudad de Madrid, aunque varias de sus obras también están ambientadas en escenarios provincianos.
- El "realismo" de Galdós está tras la búsqueda por representar algo más complejo y que comúnmente se ha denominado "realidad interior" por enfatizar en lo emocional y espiritual.
- Se ha hablado de una evolución en la obra de Pérez Galdós, la cual transcurre por periodos que van de la novela de tesis al naturalismo y al realismo interior mencionado antes.

5.3. OBRAS

- **Novela:** *La incógnita* (novela epistolar), *Marianela* (1878), *Fortunata y Jacinta* (1886-7), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1884), *Miau* (1888), *Realidad* (1889), *Ángel Guerra* (1890-91), *Nazarín* (1895), *Misericordia* (1897), *El abuelo* (1897), entre las más importantes.
- **Teatro:** *Realidad* (1892) (adaptación de la novela), *Los condenados* (1894), *Doña Perfecta* (1896), *Casandra* (1910).

5.4. LOS *EPISODIOS NACIONALES*

Es una saga de 46 novelas históricas (en cinco series de diez, aunque la última quedó incompleta pues solo presenta seis novelas) donde Pérez Galdós busca abarcar la historia de la España del siglo XIX tanto en lo social como en lo individual. Es el proyecto más cercano a la comedia humana balzaciana en tierras hispanas, aunque, en el caso de Galdós, con un mayor acercamiento a la historia. Como dice García López, en estos *Episodios nacionales* el autor "intentó darnos una imagen realista de dicho periodo, a través del cual pudiéramos percibir no solo la magnitud de los grandes acontecimientos políticos y militares, sino *el vivir, el sentir y hasta el respirar de las gentes*"[7].

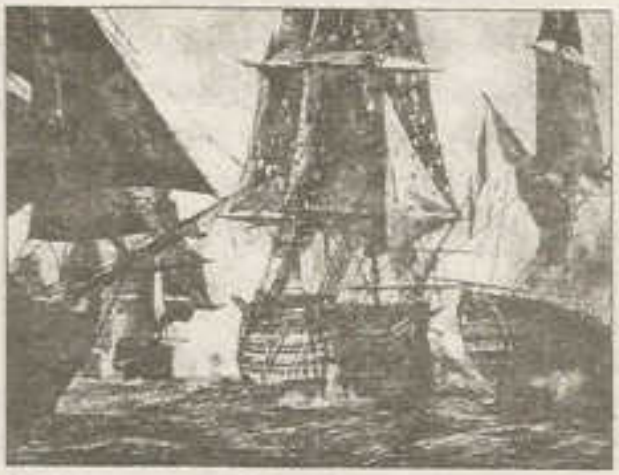
Sobre el desarrollo temático de estos *Episodios*, la siguiente cita es bastante aleccionadora:

> La primera serie [1873-75] (*Trafalgar, La corte de Carlos III, Bailén, Zaragoza, Gerona*, etc.) gira en torno a la guerra de la Independencia y tiene como protagonista a Gabriel Araceli. La segunda [1875-79] (*El equipaje del rey José, El terror de 1824*...) se refiere a la lucha política entre absolutistas y liberales, hasta la muerte de Fernando VII; su figura central es el liberal Salvador Monsalud. (...) Las series restantes fueron continuadas veinte años más tarde. La tercera [1898-1900] (*Zumalacárregui, La estafeta romántica*...) alude a la primera guerra carlista. La cuarta [1902-07] (*Aita Tettauen, Prim* ...) a la época situada entre la revolución del 48 y el destronamiento de Isabel II en 1868; la quinta (1907-12) (*España sin rey, Cánovas*) termina con la Restauración.[8]

En síntesis, podemos afirmar que con este ambicioso proyecto se buscó reconstruir literariamente la vida española decimonónica en sus aspectos cultural, social, político e individual.

5.5. *TRAFALGAR*

Es la primera novela de los *Episodios*. Fue publicada en 1873. Retrata el famoso combate marítimo de Trafalgar, acontecido el 21 de octubre de 1805, entre la flota inglesa (comandada por el almirante Horatio Nelson) y la armada franco-española, con victoria de la primera. Esta derrota para España significó un momento clave para su decadencia económico-política en el presente siglo, aunque Pérez Galdós narraría los hechos en forma épica.



Trafalgar representa el famoso combate donde la flota inglesa triunfó sobre la franco-española.

5.5.1. Características formales

- Género: narrativo.
- Especie: novela histórica de tono épico.
- Estructura: está dividida en diecisiete apartados sin título.
- Predomina la narración en primera persona: la historia se presenta a manera de testimonio justamente por la configuración de un narrador-protagonista (narración autobiográfica).

7 GARCÍA LÓPEZ. Ob. Cit. p. 517.

8 Loc. Cit.

- Linealidad en la disposición de la historia (orden cronológico de lo narrado).
- El estilo es sencillo y preciso, con inclusión de giros coloquiales propios del habla cotidiana de la época en esa zona de España.
- El escenario central es la ciudad de Cádiz y sus distintos lugares (San Fernando, Puerto Real, Medina Sidonia, Vejer de la Frontera), así como el cabo de Trafalgar, donde se desarrolla el combate.
- Hay una preocupación por retratar fielmente los hechos históricos, aunque matizados con elementos ficcionales, relacionados con las historias "individuales" de los personajes.
- Personajes arquetípicos, con ciertas connotaciones temáticas, como Gabriel Araceli (el aprendizaje), Alonso Gutiérrez de Cisniega (el patriotismo), doña Francisca (el amor conyugal), Marcial (el coraje), etc. Asimismo, hay una combinación entre seres ficcionales (todos los mencionados) e históricos (Gravina, Valdés, Cisneros, Churruca, Alcalá Galiano, entre otros).
- Constantes descripciones, tanto de personajes como de escenarios y situaciones.
- Para su documentación, Pérez Galdós se sirvió tanto de archivos como de la tradición oral, e igualmente de recuerdos propios y ajenos.
- Alternancia de momentos climáticos y anticlimáticos, siendo el ápice de los primeros la narración del combate, que abarca la segunda parte de la obra.

5.5.2. Tema

El tema principal de esta obra es **el épico suceso del combate de Trafalgar**, con sus secuelas beneficiosas para los ingleses y perjudiciales para franceses y españoles. El objetivo de Pérez Galdós con esta novela era retratar un hecho fundamental de la historia de España, más allá de los personajes que, si bien adquieren dimensiones heroicas, se supeditan a un acontecimiento que marca el rumbo del devenir español a lo largo del siglo XIX.

OTROS TEMAS IMPORTANTES

- **El aprendizaje**
  En el caso de Gabriel, protagonista de la obra, quien nos cuenta su historia desde su nacimiento hasta el momento en que participa del combate. Gabriel adquiere un conocimiento cruento, pero real de la vida.
- **La guerra**
  El contexto histórico es la lucha entre ingleses y franceses, teniendo estos el apoyo español durante el dominio napoleónico. También se evidencia el malestar de muchos hispanos de combatir con los franceses, a los que estaban subordinados.
- **El heroísmo patriota**
  Encarnado en los grandes personajes del combate de distintas nacionalidades. El caso de Marcial o Medio-hombre es paradigmático porque colinda con el fanatismo.
- **El amor**
  Manifestado principalmente, en personajes femeninos como doña Francisca y su hija Rosita quienes sufren por la participación de sus amados Alonso y Malespina en el combate.
- **La muerte**
  Es inherente al tema de la guerra. Aquí se representa la muerte en su doble dimensión de tragicidad y a su vez de heroísmo para quienes se sacrificaron en aras de su patria.
- **El honor**
  El cual se identifica en la actitud de ciertos personajes que, buscaron la muerte antes que el oprobio de la rendición. Es el caso de don Alonso y de Churruca.

5.5.3. Personajes

PRINCIPAL	SECUNDARIOS
• Gabriel Araceli (muchacho que participa en el combate de Trafalgar)	• Alonso Gutiérrez (marino retirado) • Doña Francisca (esposa de don Alonso) • Rosita (hija de don Alonso) • Rafael Malespina (prometido de Rosita) • Almirante Villeneuve (jefe de la escuadra franco española) • Lord Nelson (comandante inglés) • Churruca (marino español valiente)

5.5.4. Resumen

En *Trafalgar* se narra la derrota de la flota aliada franco-española frente a la poderosa armada inglesa, comandada por el histórico almirante Lord Nelson. El combate de Trafalgar ocurrió en octubre de 1805 frente a las costas de Cádiz; en ella perdió España buena parte de su flota de guerra y sobre todo a un numeroso grupo de oficiales que gozaban del respeto y la admiración de los países extranjeros por sus diversos trabajos científicos durante los años finales del siglo XVIII. Entre ellos tenemos a Churruca, Gravina, Alcalá Galiano, etc.

El personaje principal de esta obra es Gabriel Araceli, quien inicia la trama recordando su triste niñez en Cádiz. Era huérfano y su madre lavaba ropa de los marineros hasta que murió víctima de la fiebre amarilla. Huyó de la casa de su tío que lo maltrataba. Finalmente, entra al servicio de Alonso Gutiérrez de Cisniega, un capitán de la marina en retiro, quien vivía con su esposa doña Francisca y su hija Rosita, de la cual se enamoró sin esperanza. Gabriel cuenta sobre los disgustos que tuvieron sus patrones por las aficiones guerreras que con Alonso compartía con su gran amigo Marcial, el mediohombre, llamado así porque sufrió diversas mutilaciones al servicio de la Marina.

Gabriel también habla de Rafael Malespina, un apuesto oficial de la armada y prometido de Rosita. Cuenta cómo don Alonso lo llevó a Cádiz junto a Marcial para embarcarse en un navío y participar en el combate naval contra los ingleses. Gabriel, de catorce años, se siente ilusionado de espectar una gran batalla. Al producirse esta, nos describe con horror toda su violencia y heroísmo.

Gabriel se encontraba en el Santísima Trinidad, el barco más grande de la armada española. Durante el combate, Gabriel apoyó en todo, principalmente trasladando heridos y muertos a la bodega del barco. Ante la superioridad inglesa, la flota franco-española se rinde. El Santísima Trinidad se hundió y los ingleses no pudieron rescatar a todos los tripulantes. Al final sobreviven don Alonso y Malespina, quienes retornan heridos a sus hogares. También Gabriel, pero huye cuando sus amos lo envían a servir a Rosita y Malespina, recién casados. Se marcha a Madrid en pos de fortuna.

▸▸ TRAFALGAR

(fragmento)

El espectáculo que ofrecía el interior del *Santísima Trinidad* era el de un infierno. Las maniobras habían sido abandonadas, porque el barco no se movía ni podía moverse. Todo el empeño consistía en servir las piezas con la mayor destreza posible, correspondiendo así al estrago que hacían los proyectiles enemigos. La metralla inglesa rasgaba el velamen, como si grandes e invisibles uñas le hicieran trizas. Los pedazos de obra muerta, los trozos de madera, los gruesos obenques segados cual haces de espigas, los motones que caían, los trozos de velamen, los hierros, cabos y demás despojos arrancados de su sitio por el cañón enemigo, llenaban la cubierta, donde apenas había espacio para moverse. De minuto en minuto caían al suelo o al mar multitud de hombres llenos de vida; las blasfemias de los combatientes se mezclaban a los lamentos de los heridos, de tal modo que no era posible distinguir si insultaban a Dios los que morían o le llamaban con angustia los que luchaban.

Yo tuve que prestar auxilio en una faena tristísima, cual era la de transportar heridos a la bodega, donde estaba la enfermería. Algunos morían antes de llegar a ella, y otros tenían que sufrir dolorosas operaciones antes de poder reposar un momento su cuerpo fatigado. También tuve la indecible satisfacción de ayudar a los carpinteros, que a toda prisa procuraban aplicar tapones a los agujeros hechos en el casco; pero por causa de mi propia fuerza no eran aquellos auxilios tan eficaces como yo habría deseado.

La sangre corría por abundancia por la cubierta y los puentes, y a pesar de la arena, el movimiento del buque la llevaba de aquí para allí, formando fatídicos dibujos. Las balas de cañón, de tan cerca disparadas, mutilaban horriblemente los cuerpos, y era frecuente ver rodar a alguno, arrancada a cercén la cabeza, cuando la violencia del proyectil no arrojaba la víctima al mar, entre cuyas ondas debía perderse casi sin dolor la última noción de la vida. Otras balas rebotaban contra un palo o contra la obra muerta, levantando granizada de astillas que herían como flechas. La fusilería de las cofas y la metralla de las carronadas esparcían otra muerte menos rápida y más dolorosa, y fue raro el que no salió marcado más o menos por el plomo y el hierro de nuestros enemigos.[9]

9 PÉREZ GALDÓS, Benito. *Trafalgar*. Navarra: Salvat Editores y Alianza Editorial. 1970. pp.108-110.

REALISMO ESPAÑOL
(fines: s. XIX)

- Juan Valera
  - *Pepita Jiménez*
- José María de Pereda
  - *Peñas arriba*
- Emilia Pardo Bazán
  - *Los pazos de Ulloa*
- Leopoldo Alas "Clarín"
  - *La regenta*
- Benito Pérez Galdós
  - *Trafalgar* (parte de los *Episodios nacionales*)
  - *Marianela*

LECTURA

El estilo y la técnica novelística de Pérez Galdós

El estilo de Galdós no responde a un estricto propósito artístico. *Su prosa, aunque suelta y espontánea, resulta algo pobre* y revela escasa preocupación por la belleza y cuidado de la forma. Extraordinariamente fecundo –Galdós escribió un centenar de obras–, apenas dedicó tiempo al pulimento del lenguaje. Sus últimas obras reflejan, no obstante, un deseo de superar el tipo de dicción familiar que hasta entonces había utilizado, para alcanzar nuevas bellezas de expresión a tono con las exigencias estéticas de principios del siglo XX.

Descartado el estilo, el interés de la producción de Galdós reside ante todo *en la descripción cerrera y animada de la sociedad de su tiempo y en el vigor dramático de las situaciones*. En lo primero desempeña un papel capital *el retrato* de los más variados tipos humanos; en lo segundo, el diálogo, gracias al cual adquiere relieve el perfil psicológico de los personajes y el conflicto planteado entre ellos. Valiéndose de ambos, Galdós coloca ante nuestros ojos una imagen vivísima de las costumbres y el tono espiritual de la España mesocrática del siglo XIX. (...)

Contrariamente a los novelistas del momento, Galdós apenas incide en la descripción del paisaje regional. Más que la naturaleza le interesa la ciudad –concretamente el Madrid de la clase media y de los barrios populares–, más que el campo, el hombre. Por eso su paisaje es un paisaje social en el que se agitan grandes muchedumbres humanas.

Aunque la base de toda su obra la constituye la fórmula realista, puede señalarse en ella *una cierta evolución*: al principio, la realidad se abulta y esquematiza para ponerla al servicio de una idea ("Doña Perfecta"): más tarde se impone un sentido de observación objetiva –dirigida hacia lo individual– que hace pensar en el naturalismo ("Fortunata y Jacinta"); por último, se admiten elementos de tipo idealista en un intento de superar el realismo naturalista ("Misericordia").

Lo español y lo humano en la obra de Galdós.- Alumbrar la conciencia histórica del pueblo español contemporáneo, servirle de guía, darle una pauta, he aquí el propósito que incita a Galdós, a crear su obra, la cual responde a una pregunta: "¿Cómo es España?"

(...) El amor a España se completa en Galdós con un fuerte interés por la condición humana. Al principio, sus personajes son meras encarnaciones de ideas –así en "Doña Perfecta"–; más tarde, como su sentido de observación se afina, los personajes comienzan a cobrar valor por sí mismos: Galdós ha descubierto al hombre y su visión será desde ahora generosa, comprensiva; justificará todas sus debilidades –todas menos una: la intolerancia– y sentirá desarrollarse en él un movimiento de simpatía por el dolor y la miseria humanas; así le vemos en las últimas novelas ("Misericordia"), donde su mirada se derrama sobre las clases inferiores y donde se exalta el amor y la bondad como supremos valores del espíritu. El temperamento poco efusivo de Galdós hace que su emoción se manifieste en una forma velada, pero tras la aparente frialdad de la expresión se advierte siempre un sentimiento cordial y un hondo sentido de la dignidad del hombre. Ello y la presencia de un humor bondadoso nos hace pensar, salvadas todas las distancias, en el autor del "Quijote".

GARCÍA LÓPEZ, José. *Historia de la literatura española*, pp. 520-522

Preguntas resueltas

Pregunta 1

Señale lo correcto en relación con el realismo español:

I. Sus representantes siguieron los moldes del realismo francés.
II. Un hecho histórico que influyó en ellos fue la Restauración borbónica.
III. Hubo un predominio del teatro por sobre la novela.
IV. Una de sus tendencias fue el costumbrismo realista.
V. El mayor representante del naturalismo español es Benito Pérez Galdós.

A) I, II y III B) III y IV C) II, IV y V
D) I, II y IV E) todos

Resolución

Si bien los novelistas españoles recibieron influencia de las tradiciones de diversos países, en especial, siguieron los moldes estéticos del realismo francés. Contextualmente, uno de los hechos que marcó su postura ideológica (de rechazo, aceptación o indiferencia) fue la Restauración Borbónica. Asimismo, continuando con un proceso comenzado por los románticos, también desarrollaron una tendencia costumbrista, aunque con una mayor búsqueda de verosimilitud realista. En cambio, no hubo un predominio del teatro sobre la novela, sino al contrario, e igualmente no podemos decir que Galdós fue el mayor representante del naturalismo en este país, sino Pardo Bazán.

Clave E

Pregunta 2

Relacione correctamente cada representante del realismo español con su respectiva característica.

I. Juan Valera
II. José María de Pereda
III. Emilia Pardo Bazán
IV. Leopoldo Alas "Clarín"
V. Benito Pérez Galdós

a. Es la máxima expresión del naturalismo español.
b. Destaca por su tono satírico y crítico.
c. Desarrolló una tendencia realista de carácter "interior".
d. Su literatura es marcadamente esteticista y purista.
e. Combinó lo costumbrista con lo rural.

A) Ia, IIb, IIIc, IVd, Ve
B) Id, IIe, IIIa, IVb, Vc
C) Ia, IId, IIIb, IVe, Vc
D) Ib, IId, IIIe, IVa, Vc
E) Ie, IIc, IIIa, IVb, Vd

Resolución

Juan Valera desarrolló una literatura esteticista y purista, mientras que en el caso de José María de Pereda, costumbrista y rural. Por otro lado, sí podemos reconocer a Pardo Bazán como la máxima expresión del naturalismo español; Clarín, en cambio, destacó por su carácter crítico y sarcástico, sobre todo en sus artículos. Finalmente, Galdós desarrolló una tendencia realista que no solo observaba los hechos externos, sino también la psicología y sentimientos de los personajes, motivo por el cual se ha hablado de un realismo interior en sus obras.

Clave D

Pregunta 3

El género o especie que destacó nítidamente en el realismo español fue

A) el teatro.
B) la poesía.
C) la épica.
D) el ensayo.
E) la novela.

Resolución

A pesar de que en este contexto encontramos autores que trabajaron diferentes géneros y especies, la novela fue el género por excelencia, no solo del realismo español, sino en general. En la novela, los autores encontraron una herramienta adecuada para poder representar en forma amplia y verosímil una sociedad heterogénea (teniendo a la burguesía como centro) en su cúmulo de taras y contradicciones.

Clave E

Pregunta 4

Señale la relación correcta obra-autor:

I.	*Fortunata y Jacinta*	a. Pérez Galdós
II.	*Sotileza*	b. Clarín
III.	*La madre naturaleza*	c. Pardo Bazán
IV.	*La Regenta*	d. Valera
V.	*Pepita Jiménez*	e. Pereda

A) Ia, IIe, IIIc, IVb, Vd
B) Id, IIe, IIIa, IVb, Vc
C) Ia, IId, IIIb, IVe, Vc
D) Ib, IId, IIIe, IVa, Vc
E) Ie, IIc, IIIa, IVb, Vd

Resolución

Se suele reconocer a *Fortunata y Jacinta* como la obra máxima de Pérez Galdós; algo similar sucede con la novela rural *Sotileza* de Pereda, donde retrata su tierra santanderina con poesía pero a la vez objetividad. *La madre naturaleza*, obra de Pardo Bazán, es considerada una de las mejores muestras de análisis naturalista en español, mientras que *Pepita Jiménez* de Valera es la obra donde plasma su perspectiva estetizante, contraria a los alcances de la novela de tesis. Finalmente, *La Regenta* es la novela que le dio fama y reconocimiento a Clarín, y le abrió las puertas del éxito literario en Madrid.

Clave A

Pregunta 5

En *Trafalgar*, el "aprendizaje" que realiza el protagonista, Gabriel Araceli, gira en torno a

A) la lucha contra la pobreza.
B) el amor que siente por Rosita y su no correspondencia.
C) la mezcla de sacrificio y heroísmo en la vida de todo hombre.
D) reivindicar el pasado nobiliario de su familia.
E) la educación como base para salir del hoyo de la ignorancia.

Resolución

Podemos afirmar que en la historia autobiográfica de Gabriel Araceli en *Trafalgar* hay un proceso de "aprendizaje", que incluso tendría cierto vínculo con la picaresca en tanto se presenta la vida del protagonista desde su nacimiento, además de su marginalidad y búsqueda de subsistencia. Sin embargo, la diferencia sustancial radica en que, mientras en la picaresca el personaje es un *antihéroe* en tanto su único afán es la supervivencia, en la novela de Galdós se hablaría más bien de un *héroe*, cuyo aprendizaje está determinado por el heroísmo y el sacrificio, los cuales alcanzan su mayor nivel en el famoso combate que se representa en la novela.

Clave C

Pregunta 6

En *Trafalgar*, la postura de los marinos españoles frente a los franceses es de

A) identificación total con su cultura.
B) odio extremo hasta el punto de llegar a la traición.
C) amistad y unión en su lucha contra el enemigo inglés.
D) total sumisión dada su aceptación de inferioridad.
E) desconfianza e incomodad por su posición subalterna.

Resolución

Los personajes españoles de *Trafalgar*, que son los que ocupan la mayor parte del discurso, si bien tienen como aliados a los franceses en su combate contra los ingleses, muestran para con ellos desconfianza y malestar en mayor medida. Ello debido a la situación en que se encontraban y que se relaciona con el contexto histórico-político en que se basa el autor: el dominio francés en España durante el periodo del Imperio napoleónico, el cual tuvo un rechazo por muchos sectores de la sociedad hispana. Por ello, esta posición subalterna de los españoles en el combate, frente a los franceses, se traduce en un malestar que es evidenciado por los personajes a lo largo de la obra.

Clave E

Pregunta 7

Podríamos calificar a *Trafalgar* como una novela .....

A) histórica y autobiográfica.
B) sicológica y moral.
C) histórica y política.
D) filosófica y de tesis.
E) amorosa y poética.

Resolución

Trafalgar es una novela histórica, pues se representa un hecho verídico de la historia española de principios del siglo XIX y que de alguna manera marca el derrotero para su decadencia a lo largo del siglo mencionado. Asimismo, también es una novela autobiográfica en tanto Gabriel Araceli es el narrador-protagonista que cuenta su historia desde su niñez y en especial su participación en el épico e histórico acontecimiento.

Clave A

Pregunta 8

En *Marianela*, la postura frente a la educación es que

A) convierte a las personas en seres identificados con una clase social.
B) aleja a las personas de la ignorancia y las convierte en seres superiores y autosuficientes.
C) aliena a las personas si no es implantada desde una clara visión progresista.
D) genera en la persona una conciencia de su valor y la aleja de la superstición.
E) debe basarse en la ciencia y ser solo impartida a las clases sociales privilegiadas.

Resolución

El personaje de *Marianela* que encarna la defensa de la educación, sobre todo para los menos privilegiados de la sociedad, es Teodoro Golfín. Él mismo, que creció junto a su hermano en un contexto de marginalidad y miseria, se esforzó para lograr superarse, teniendo como principal herramienta la educación. Conocer lo hizo fuerte frente a los avatares de la vida. Por ello, cuando ve a Marianela, quien se autocompadece y vive llena de supersticiones, se da cuenta de que es la ignorancia en

que ha vivido la que ha permitido esa situación miserable. Sabe (y esta es la tesis de la novela) que solo educándola podrá ser consciente de su valor como persona, además de olvidar creencias sin alguna importancia. Lastimosamente, esto no se concreta por el desenlace funesto de la novela.

Clave D

Pregunta 9

Relacione correctamente personaje con su respectiva característica de la obra *Marianela*.

I. Pablo Penáguilas
II. Teodoro Golfín
III. Florentina
IV. la Señana
V. Celipín

a. Seguridad de los beneficios de la ciencia y la educación.
b. Afán de progreso y espíritu aventurero.
c. Inconstancia e inmadurez en sus sentimientos.
d. Mezquindad y aprovechamiento de los débiles.
e. Sentimientos y caridad cristianos.

A) Ia, IIb, IIIc, IVd, Ve
B) Ic, IIb, IIIa, IVe, Vd
C) Ic, IIa, IIIe, IVd, Vb
D) Ib, IId, IIIe, IVa, Vc
E) Ie, IIc, IIIa, IVb, Vd

Resolución

Pablo Penáguilas es el joven ciego que cree estar enamorado de Marianela por su pureza de sentimientos, pero que, cuando logra ver, producto de su inmadurez, se queda prendido de la belleza de su prima Florentina y ni recuerda a la chica que fue su lazarillo y a quien creía amar. Sobre la prima, en ella se percibe un profundo sentimiento y caridad cristianos, sobre todo en su deseo de ayudar a Marianela y alejarla de la miseria. Ya mencionamos que Teodoro Golfín es el defensor de los beneficios de la ciencia y la educación. En el caso de la Señana (la señora Centeno), es la mujer con quien vive Nela y que la tiene totalmente esclavizada, aprovechándose de su ignorancia y servilismo. Finalmente, Celipín es el último hijo de la Señana, amigo de Marianela y que, tomando como ejemplo a Teodoro Golfín, decide irse de su casa para lograr superar y progresar en la ciudad.

Clave C

Pregunta 10

La protagonista de *Marianela* muere debido a

A) su alegría al enterarse de que su amado Pablo había recuperado la vista.
B) que no puede soportar que su amado Pablo se case con su prima Florentina.
C) que pierde la razón al igual que años antes sucedió con su madre, la Canela.
D) el cúmulo de sensaciones que sufre y que estalla cuando Pablo reconoce su fealdad.
E) su dolor por la partida de su "hermanito" Celipín.

Resolución

El desenlace de *Marianela* es dramático: ella, ante la posibilidad de que su amado Pablo recupere la vista, se entristece pues sabe que, cuando él vea su fealdad, ya no la querrá, como sí lo había hecho al vislumbrar solo su *hermosura de corazón*. Es Teodoro Golfín quien la conduce a la casa de los Penáguilas. Ella ya estaba sobreexcitada por lo que podría suceder y enferma. Luego, cuando tiene cerca a Pablo, quien ya podía ver, se juntan en ella un cúmulo de sensaciones, que terminan por explosionar en su corazón cuando el joven, sorprendido, la reconoce y aprecia su fealdad. Ella, de manera bastante melodramática, murió en el acto.

Clave D

Preguntas propuestas

1. Señale el marco histórico que contextualizo al realismo hispano.

   A) La guerra civil española.
   B) Revocación de la dinastía borbónica.
   C) Dictadura del Primo de Rivera.
   D) Época de pacificación nacional.
   E) Auge político, económico y militar.

2. La temática predominante en el realismo español fue

   A) la reivindicación del personaje andaluz.
   B) el culto a la religiosidad católica.
   C) el cuestionamiento a la burguesía.
   D) una aguda crítica contra el capitalismo imperante.
   E) la exaltación del pasado glorioso de la Edad de Oro.

3. El realismo español se caracterizó porque presentó dos vertientes.

   A) sentimental y social.
   B) neopopular y popular.
   C) religioso y cortesano.
   D) progresista y conservador.
   E) individualista y colectivo.

4. Relacione correctamente autor y obra.

   A) Benito Pérez Galdós: *El final de Norma*
   B) Pedro Antonio de Alarcón: *De tal palo tal astilla*
   C) José María de Pereda: *Marianela*
   D) Juan Valera: *Pepita Jiménez*
   E) Leopoldo Alas: *Fortunata y Jacinta*

5. Marque la idea ajena a la escritora Emilia Pardo Bazán

   A) Principal impulsadora del naturalismo en España.
   B) Desarrolla la novela experimental.
   C) Una de sus obras más conocidas es *La Regenta*.
   D) Lucha por los derechos de la mujer.
   E) Escribió *Los pasos de Ulloa*.

6. Autor francés que influyó decididamente en la narrativa de Pérez Galdós.

   A) Stendhal
   B) Mauppasant
   C) Balzac
   D) Zolá
   E) Flaubert

7. *Episodios nacionales* constituye una saga de 46 novelas cuyo propósito era

   A) recrear la historia de España del s. XIX.
   B) exaltar la grandeza de la Edad de Oro.
   C) manifestar la posición política como republicano.
   D) exponer el decadentismo de la clase política española.
   E) abordar los conflictos de clase de su tiempo.

8. Señale la obra que no forma parte de la producción literaria de Benito Pérez Galdós.

A) *Doña Perfecta*
B) *Nazarín*
C) *Misericordia*
D) *Marianela*
E) *San Manuel Bueno, mártir*

9. Novela de Benito Pérez Galdós donde se relata la historia de un clérigo que muestra gran desprendimiento con los seres de condición humilde.

A) *Misericordia*
B) *Miau*
C) *Tormento*
D) *Nazarín*
E) *Lo prohibido*

10. El protagonista de *Trafalgar* está inspirado en la novela

A) caballeresca.
B) sentimental.
C) bizantina.
D) picaresca.
E) pastoril.

11. En *Trafalgar*, hay personajes ficcionales e históricos, siendo de estos últimos

A) Alonso Gutiérrez y Marcial.
B) Lord Nelson y Churruca.
C) Gabriel Araceli y Alcalá Galiano.
D) Rafael Malespina y Gravina.
E) Churruca y Alonso Gutiérrez.

12. El enunciado que no guarda correspondencia con la gran novela *Trafalgar* es

A) el enfrentamiento de la flota franco-española contra la inglesa.
B) la muerte heroica de Churruca.
C) el hundimiento de la Santísima Trinidad.
D) la rendición del almirante francés Villenueve.
E) la deserción de Gabriel en pleno combate.

Capítulo

XVII

La generación del 98

twitter.com/calapenshko

CAPÍTULO XVII

LA GENERACIÓN DEL 98

Objetivos

- Identificar las características principales de la generación del 98 y sus relaciones con los procesos literarios europeos e hispanoamericanos durante su contexto.
- Establecer la relación entre el proceso ideológico-cultural de la generación del 98 y los procesos económico-políticos en España durante el periodo de la "crisis nacional".
- Señalar los rasgos del modernismo español y sus vínculos y diferencias con el movimiento americano de carácter rubendariano.
- Analizar las obras de los autores más representativos de esta generación (Unamuno, Antonio Machado, Azorín), así como del modernismo español (Jiménez).

Introducción

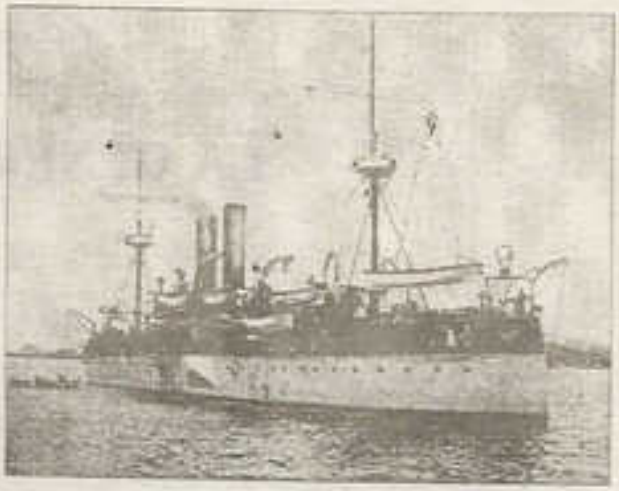
Dentro de un periodo marcado por la crisis económica, política y espiritual, la generación del 98 se presenta como un grupo de intelectuales que buscaron reflexionar sobre "el problema español" y establecer sus aportes desde el campo que les competía: las letras. Es así como diferentes personajes van a escribir obras que buscan redefinir lo español, bien a partir de la historia olvidada, o de elementos populares que tampoco habían entrado al canon de la literatura. Esta generación se caracterizó por su marcada problematización idealista en torno a su identidad y espíritu como nación.

En el presente capítulo, vamos a analizar la labor de estos intelectuales dentro del periodo conocido como la "crisis nacional española" y de sus obras más representativas. Además, también observaremos el vínculo entre escritores de esta etapa y el movimiento modernista hispanoamericano (cuyo principal exponente es el nicaragüense Rubén Darío), tanto en lo que los unió como en lo que los separó. Si bien algunos "noventayochistas" declararon su oposición al estilo modernista, no podemos decir que esta haya sido total, sino que más bien hubo lazos –por lo general no declarados, pero no por ello inexistentes–.

1▸ Contexto histórico-cultural

1.1. El desastre del 98

A fines del siglo XIX e inicios del XX se desarrolló una desmedida expansión colonialista. Es así que se produce una pugna entre las principales potencias por adjudicarse la mayor cantidad de territorios. ¿El motivo? La necesidad de abrir nuevas rutas comerciales, así como de incorporar nuevos territorios que permitiesen materias primas para la producción industrial y su consumo.



El acorazado Maine, cuya explosión provocó la guerra hispano-yanqui.

España aún mantenía algunas colonias ultramarinas: Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Su crisis en diferentes ámbitos era patente, ya que había dejado de ser el gran imperio de siglos atrás; predominaba la corrupción política (arreglos entre liberales y conservadores), la explotación a la masa popular y la concentración de riqueza en los sectores aristocrático y burgués. La reina María Cristina, tras la muerte de su esposo Alfonso XII (1885), regenta la Corona hasta que su hijo Alfonso XIII obtiene la edad suficiente para hacerlo (a partir de 1902). Durante este periodo se acrecienta las luchas independentistas de las colonias (principalmente Cuba), las cuales eran apoyadas por EE.UU., que tenía intenciones económico-políticas en estas islas. El 15 de febrero de 1898, en La Habana, explota misteriosamente el acorazado estadounidense Maine (mueren 266 personas), hecho que es tomado como pretexto para el inicio de la guerra entre España y los Estados Unidos, con el triunfo de este último, como era predecible. España pierde colonias y EE. UU. se perfila como la gran potencia mundial, lo que se concreta en el siglo XX.

Los escritores de esta generación partieron de este desastre para proyectar su propuesta política y cultural del *problema español*. La crisis se extiende a las primeras décadas del siglo XX (época de producción de los noventayochistas), lo cual desemboca en la dictadura de Primo de Rivera y la posterior Guerra Civil.

1.2. La crisis cultural y el modernismo americano

Si bien la base del problema era político-económica, también hubo otros factores de la crisis: la producción cultural española, por ejemplo, se encontraba en una etapa de decadencia. Después del gran periodo de la Edad de Oro (siglos XVI y XVII), la literatura hispana había pasado por etapas (Neoclasicismo, Romanticismo, Realismo) de menor valía, donde escaseó la calidad y predominó la mediocridad, y donde eran pocos los artistas realmente importantes e innovadores. En este periodo es importante señalar el vínculo entre el modernismo hispanoamericano y España.

Ese mismo año de 1898, el genial poeta nicaragüense, Rubén Darío, llega a España como cronista del diario bonaerense *La Nación* para encargarse de retratar la crisis hispana después de la derrota

ante EE.UU. Además, el poeta trae una estética nueva, de raíces francesas, que impacta en la juventud literaria de ese momento (Jiménez, Valle Inclán, los hermanos Machado, etc.). El exotismo, el esteticismo, la musicalidad, entre otros, son características de la obra del líder del modernismo hispanoamericano. Era la primera vez en la historia que la literatura de nuestro continente influía en España, y no al revés. La relación fue ambivalente: rechazo por parte de los viejos escritores españoles, concentrados en la Real Academia; admiración por parte de la juventud literaria mencionada; primera atracción por parte de los integrantes de la generación del 98 y posterior oposición a esta tendencia, la cual encontraron superficial y estetizante (Unamuno, Antonio Machado). Sin embargo, lo que sí es fundamental es que no se puede entender la producción cultural de esta generación sin la influencia de la estética difundida por Darío.

2▸ Definición

La generación del 98 es aquel conjunto de intelectuales (poetas, novelistas, ensayistas) que fueron testigos directos del desastre español (nacieron entre 1864 y 1876) y que, frente a ello, buscaron –más que colectivamente, a partir de proyectos individuales– cambiar la crisis cultural y espiritual en que había caído la sociedad española. Por ello también fueron conocidos como la generación del desastre. Su desarrollo intelectual también abarcó ámbitos morales, históricos y filosóficos.

Su base de desarrollo fue el *Grupo de los Tres* (Pío Baroja, José Martínez Ruiz y Ramiro de Maeztu), quienes a su vez formaron parte –en un primer momento– del movimiento conocido como *Regeneracionismo*[1], del cual luego se alejaron. El segundo (conocido luego con el seudónimo de Azorín) fue el que consolidó el nombre de la generación, aunque este ya se venía difundiendo en el ámbito cultural: el mismo año de 1898, el historiador Gabriel Maura y el crítico Andrés González Blanco denominaron a este grupo de jóvenes intelectuales como la "generación del desastre". Azorín emplea la expresión "generación de 1898" en una breve nota titulada "Dos generaciones", aparecida en 1910. Posteriormente, lo consolida en su libro *Clásicos y modernos* de 1913[2].

3▸ Características

3.1. IDEALISMO

Frente a los alcances que se venían dando en el campo de las ciencias, los autores de esta generación enarbolaron ideales de carácter religioso, moral y patriótico. Más que analizar el "problema español" en forma objetiva, dieron una imagen personal de España. Sus preocupaciones –como señala Donald Shaw – fueron más abstractas que concretas: "Los problemas de España tras su derrota en 1898, se concretaban en la pobreza, subdesarrollo, injusticia social, separatismo regional,

1 El Regeneracionismo fue un movimiento intelectual contemporáneo a la generación del 98, pero que buscó analizar el "problema español" en forma más objetiva: mientras los noventayochistas se centraban en la literatura, el arte y la metafísica, los regeneracionistas analizaron las causas de la decadencia española en forma más documentada y científica. Sus principales representantes son Joaquín Costa, Lucas Mallada y Rafael Altamira.

2 Cfr. SHAW, Donald. *La generación del 98*. Madrid: Cátedra. 1989. pp. 15-16.

educación inadecuada, falta de inversiones, y urgente necesidad de modificar la estructura política del poder. ¡Sin embargo, frente a todos esos problemas, la generación de 1898 concedía la prioridad a la reconstrucción espiritual!"[3]

3.2. PROCESO QUE VA DE LO CONTINENTAL A LO NACIONAL

En un primer momento, estos intelectuales rechazaron la tradición española ("¡Muera el Quijote!" fue una frase de la juventud unamuniana, de la cual luego se arrepentiría) y deseaban sacar a su nación del atraso cultural con aras a la modernización. Sin embargo, con el paso del tiempo y el conocimiento que van teniendo de España, comienzan a valorar sus raíces. Este proceso se sintetiza en la pretensión unamuniana de "europeizar España" y "españolizar Europa".

3.3. ACTITUD NEORROMÁNTICA

Frente a la crisis española, respondieron con una primera manifestación de rechazo del pasado y exigieron la "europeización" de la península; sin embargo, con el tiempo su actitud se tornó escéptica, pesimista: hubo una nostalgia por el pasado español, al cual primero habían desdeñado. Y, más que primar el espíritu colectivo, lo que priorizaron fueron las propuestas individuales. Todas estas inquietudes evidencian una postura y actitud neorromántica frente a la realidad.

3.4. SUS DOS TEMAS EJE FUERON EL SENTIDO DE LA VIDA Y EL ALMA DE ESPAÑA

Frente a la crisis reinante, los noventayochistas buscaron responder la pregunta de qué es lo que define a la "auténtica alma española". Ello los llevó a una reflexión en torno al sentido de la vida y su consecuencia fue una profunda angustia existencial (Unamuno es el caso paradigmático). Buscaron definir la "esencia" de España basándose en el paisaje, la historia y la literatura.

3.5. REIVINDICACIÓN DE PARADIGMAS QUE REPRESENTAN LO ESPAÑOL

Destacaron a personajes simbólicos para su definición de lo español. Uno de ellos fue el Cid (Rodrigo Díaz de Vivar), de quien ensalzaron su heroísmo y amor a la familia y la patria (rasgos típicamente hispanos). Por la situación que vivía España, el personaje en quien se centraron fue don Quijote: encarnaba ese idealismo de luchar pese a las adversidades de la realidad. Fue el paradigma espiritual de la generación.

3.6. REVALORACIÓN DE LA TIERRA, EN ESPECIAL DEL PAISAJE CASTELLANO

Hubo un íntimo vínculo con la tierra (Andalucía, el País Vasco, Alicante, etc.). En especial, todos estuvieron de acuerdo con que el núcleo de la nación española y su más alta expresión era Castilla. Por ello, el gran tópico de la generación fue el paisaje castellano. Sin embargo, su visión no fue realista, sino subjetiva e idealista en la mayoría: a diferencia de los escritores realistas, los noventayochistas buscaron proyectar la emotividad del autor sobre el paisaje.

---

3 Ibídem, p. 24.

3.7. PREOCUPACIÓN POR LA HISTORIA DE ESPAÑA

Hubo un interés por el pasado español, pero no por la historia épica y heroica, sino por la íntima y popular. Algunos autores establecen ciertas categorías para definir ese interés: tenemos así la "intrahistoria" (Unamuno), los "pequeños hechos" (Azorín) o la "realidad cotidiana" (Antonio Machado). A los autores de esta generación les llamó la atención, en especial, el periodo medieval.

3.8. BÚSQUEDA POR REVALORAR A CLÁSICOS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Se ensalza a escritores de la tradición hispana que habían sido olvidados por la crítica oficial. Como señala José García López: "La literatura tampoco es aceptada en su totalidad; y la atención se dirige preferentemente hacia los primitivos medievales –Berceo, Hita, Manrique–, hacia los clásicos olvidados –Góngora, Gracián– o hacia los que, como Larra, sintieron hondamente a España."[4]

3.9. PREOCUPACIÓN POR LA EXISTENCIA

Autores como Unamuno y Antonio Machado, en especial, reflexionaron (poética y filosóficamente) sobre el sentido de la vida y la existencia humana. Este tema fue visto desde distintos puntos de vista, tales como el religioso, el ético y el estético.

3.10. DIVERSIDAD DE INFLUENCIAS

La primera que debemos señalar es la del modernismo hispanoamericano, en especial durante el primer periodo de escritores como Machado y Valle Inclán. Luego, cuando la propuesta de la generación estuvo más madura, hubo un alejamiento de la estética modernista y un retorno a la sencillez.

Otra influencia decisiva fue el krausismo, pensamiento difundido sobre todo por el Instituto Libre de Enseñanza (en especial en autores como Machado y Jiménez). A nivel ideológico y filosófico, destacan las lecturas de Schopenhauer, Nietzsche, Dostoievski, etc.

4. PRINCIPALES REPRESENTANTES

4.1. MIGUEL DE UNAMUNO Y JUGO

4.1.1. Vida

Nació en Bilbao en 1864. Desde muy pequeño destacó académicamente. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid. A los diecinueve años se doctoró con la tesis *Crítica del problema sobre el origen y prehistoria de la raza vasca*. Enseñó Latín y Filosofía a nivel escolar, y tiempo después obtuvo la cátedra de Griego en la Universidad de Salamanca. Durante su juventud estuvo inscrito en el Partido Socialista. Más que un defensor del nacionalismo vasco, lo fue del *nacionalismo español*.

4 GARCÍA LÓPEZ, J. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens-Vives. 1965. p. 544.

En 1901 es nombrado Rector de la Universidad de Salamanca. Sin embargo, por asuntos políticos (pensamiento liberal y ataques a la política de la Corona) es destituido y condenado a 16 años de prisión. La sentencia no se cumplió y, ante las protestas de profesores y estudiantes, retornó a la universidad: fue nombrado vicerrector. Pero las críticas al Rey y a Primo de Rivera no cesaron: en 1924 fue destituido y desterrado a la isla de Fuerteventura. Se le indultó, pero Unamuno marchó a París. Con la caída de Rivera (1930), Unamuno retornó a Salamanca y fue recibido apoteósicamente.

Miguel de Unamuno el líder ideológico de la generación del 98.

La actitud de Unamuno durante la guerra civil española fue ambivalente: primero estuvo de parte de los republicanos; sin embargo, su posición era anticomunista y antianarquista; luego saludó la actitud de Franco de buscar establecer el orden y los valores cristianos. Después tomó conciencia de la violencia militar, la cual estaba bañando de sangre toda España. Se le destituyó del Rectorado de Salamanca y se le sentenció a arresto domiciliario. Murió en 1936. Antonio Machado diría: "Señalemos hoy que Unamuno ha muerto repentinamente, como el que muere en la guerra. ¿Contra quién? Quizá contra sí mismo".

4.1.2. Características de su obra

Unamuno, considerado líder ideológico de la generación, fue literato y filósofo. Su literatura fue marcadamente filosófica, y su filosofía también se nutre de lo literario. Defendió con pasión sus ideas (las cuales fueron cambiando con el tiempo, como suele pasar con el pensamiento de un intelectual ecléctico y autocrítico como Unamuno).

Algunas de las características más importantes de su obra son las siguientes:

- A nivel filosófico, influencia de Pascal, Schopenhauer y Kierkegaard. También leía a San Pablo, Agustín de Hipona y los místicos. De Kierkegaard hereda "su postura religiosa antirracionalista –de evidente filiación luterana– y su sentimiento trágico de la humana existencia"[5].
- Marcada erudición: Unamuno deslumbra con un conocimiento enciclopédico. Fue políglota (conoció más de seis lenguas) y profundo conocedor del pensamiento antiguo y moderno.
- Su filosofía no solo buscó desarrollarse en el campo racional, sino quería indagar en la contradictoria naturaleza humana. Por ello muestra una fuerte sensibilidad y un espíritu polémico.
- Su metafísica está marcada por el cristianismo, aunque sobre la base de pugnas existenciales entre fe y razón. Para Unamuno, lo que define al español es su preocupación por la inmortalidad (fe), que se opone a la búsqueda de ciencia del europeo en general (razón).

5 Ibídem. p. 553.

De ahí su sentencia de "españolizar Europa" y "europeizar España". Al final, su inclinación es por lo religioso-español y por ello se le suele definir como "existencialista cristiano".

- Se opone al estilo denso y acartonado de los autores del siglo XIX. Por ello pide a sus contemporáneos nutrirse del habla popular española. Busca precisión y ligereza.
- A partir de lo anterior, hay en su estilo un juego constante con el lenguaje: "retuerce los vocablos, inventa términos nuevos, despoja a las palabras de su significación actual atribuyéndoles su sentido primitivo etimológico, y desarticula el lenguaje, convirtiéndolo en un instrumento apto para la expresión de su pensamiento atormentado y contradictorio. De ahí la abundancia de *paradojas y antítesis*, que, unidas a frecuentes *exclamaciones*, dan a su prosa, siempre *brusca y llena de aceradas aristas*, un tono personalísimo."[6]
- Se preocupa por indagar en la historia de España, pero no en la oficial, sino en la íntima y popular (intrahistoria) la cual no está registrada en los libros, sino perdura a través de la memoria colectiva. Asimismo, destaca la figura de don Quijote como símbolo del espíritu español.
- Creador de la "nívola": tipo de novela de contenido lúdico donde Unamuno juega con la realidad y ficcionalidad de sus personajes. Como señala García López, este experimento tiene que ver con su ideología escéptica ante lo que entendemos por "realidad":

> Una idea que Unamuno suele repetir a menudo es la de que el personaje novelesco tiene tanta realidad como el hombre de carne y hueso que lo crea, pues si aquél no es un ente de ficción soñado por el autor, éste –y todos los hombres– no son sino sueños de Dios. De ahí que en una de sus novelas –*Niebla*– el protagonista se rebele contra el propio Unamuno, resistiéndose a morir, como éste le ordena.[7]

4.1.3. Obras

Narrativa

- *El espejo de la muerte* (colección de cuentos)
- *Paz en la guerra* (1897)
- *Amor y pedagogía* (1902)
- *Niebla* (1914)
- *Abel Sánchez* (1917)
- *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920)
- *La tía Tula* (1921)
- *San Manuel Bueno, mártir* (1933).

Poesía

- *Poesías* (1907)
- *Rosario de sonetos líricos* (1911)
- *Andanzas y visiones españolas*
- *El Cristo de Velázquez* (1920)
- *Rimas de dentro* (1923)
- *Teresa* (1923)
- De *Fuerteventura a París* (1925)
- *Romancero del destierro* (1928)
- *Cancionero póstumo* (1953).

6 Ibídem. p. 552.

7 Ibídem. p. 555.

Filosofía y reflexiones artístico-culturales

- *En torno al casticismo* (1895)
- *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905)
- *Del sentimiento trágico de la vida* (1913)
- *La agonía del cristianismo* (1925)

Teatro

- *La esfinge* (1898)
- *La venda* (1899)
- *El otro* (1932)

Además tradujo *Fedra* de Eurípides y *Medea* de Séneca.

4.1.4. *Vida de don Quijote y Sancho*

Características formales

Es un ensayo literario basado en el *Quijote* de Cervantes. Constituye una interpretación personal de esa gran novela. El libro está dividido en dos partes, las cuales a su vez están subdivididas según la cantidad de capítulos de la novela cervantina. Al inicio de la primera parte se encuentra, a manera de introducción, un texto titulado "El sepulcro de don Quijote". En general, el tono literario se mezcla con lo filosófico, lleno de matices religiosos y existenciales.

Fiel a su estilo, en esta obra Unamuno combina la reflexión con una diversidad de giros coloquiales del habla española de su tiempo, en una búsqueda de mezclar lo culto con lo popular. La *estrategia del comentario* es la siguiente: se representa brevemente las acciones de ambos personajes centrales, y a continuación se reflexiona sobre sus implicancias existenciales y espirituales. Hay menciones a diversos autores y obras (Aristóteles, el *Poema de mio Cid*, *La vida es sueño*, etc.), así como una variedad de citas en diversos idiomas, lo que evidencia la erudición del autor y su búsqueda por darle una mayor solidez argumentativa a esta obra.

Contenido

En "El sepulcro de don Quijote", hay una invocación al lector para que reflexione sobre la decadencia presente de España, en especial de la falta de valores e ideales. Añora la Edad Media, llena de idealismo y heroísmo. Critica la razón y la lógica que invade las mentes inertes de "barberos, canónigos y bachilleres". Denuncia al racionalismo europeo y exalta la locura quijotesca, llena de esperanzas e ideales. Por ello se invita a realizar una peregrinación a la tumba del Quijote (como una especie de cruzada), la cual –según el autor– por suerte no está en ningún lado y así no lleguen a ella seres mezquinos, solo hombres llenos de fe en Dios y en el hombre.

A continuación, Unamuno comenta las diferentes acciones de don Quijote y Sancho. Se le compara con Ignacio Íñigo de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, en tanto ambos han sido "soldados de la fe". Asimismo, se presenta al caballero andante como símbolo del ansia de inmortalidad humana a través de la fama y anhelo de grandes obras, movido por la fuerza de su locura.

Se compara la primera salida del Quijote con la de Íñigo de Loyola en su afán de seguir el camino de Cristo. Incluso el autor recuerda que en la biblioteca de Alonso Quijano estaba la *Vida del bienaventurado padre Ignacio de Loyola* de Rivadeneira. En general, fe e idealismo son reconocidos en ambos –según Unamuno– paradigmas de la fe y el heroísmo españoles.

Don Quijote es señalado en esta obra como prototipo de todos los que buscan la inmortalidad desafiando a la razón.

A partir de esa gran novela, Unamuno explora los problemas humanos y nacionales que atañen a este país. Entendemos al caballero andante como símbolo vivo del alma castellana.

En conclusión, en esta obra Unamuno moldea al Quijote según las expectativas ideológicas de su generación en su afán de cambiar la decadencia espiritual española.

4.1.5. Del sentimiento trágico de la vida

El nombre completo es *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Es un libro de ensayos filosóficos, publicado en 1913. Está dividido en 11 ensayos y un epílogo, cuyos títulos son:

1. El hombre de carne y hueso
2. El punto de partida
3. El hambre de inmortalidad
4. La esencia del catolicismo
5. La disolución racional
6. En el fondo del abismo
7. Amor, dolor, compasión y personalidad
8. De Dios a Dios
9. Fe, esperanza y caridad
10. Religión, mitología de ultratumba y apocatástasis
11. El problema práctico

Características de la obra

Si bien es básicamente un libro de filosofía, *Del sentimiento trágico de la vida* no presenta la rigurosa sistematización que, por lo general, tienen estos textos. Ello, sin duda, debido a que para el autor lo más importante no es aclarar las dudas de las personas, sino, por el contrario, generar en ellos más conflictos, ya que lo que define al hombre no son sus certezas, sino sus contradicciones.

Debido a su inserción en la filosofía, el estilo en este libro es culto y con términos filosóficos del nivel superestándar; sin embargo, debido al trabajo del autor de lo nacional y popular, también incluye expresiones coloquiales, propias de la lengua popular castellana. El tono es marcadamente reflexivo, aunque eso no impide que a veces, ante la aparición de una dramática sentencia, se rompa la objetividad y gane la pasión a través de afirmaciones exclamativas.

La erudición de Unamuno se manifiesta aquí a través de citas y reflexiones sobre las ideas de numerosos intelectuales: filósofos (Descartes, Kant, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche), literatos (Byron, Flaubert), religiosos (San Pablo, Agustín de Hipona), etc. Debido a que en sus argumentos se funden filosofía y religión, su postura es básicamente metafísica. Se le considera *existencialista cristiano*, en tanto reflexiona sobre la condición humana y el porqué de su presencia en el mundo, así como de su relación con la religión cristiana a partir de posiciones como la fe y la angustia.

Contenido

Unamuno inicia su texto planteando que el **objeto de estudio** de la **filosofía** es el **hombre de carne y hueso**. Por ello invierte el "Pienso luego existo" cartesiano, por el "Siento luego existo".

Señala, además, que lo que caracteriza al hombre no son sus certezas, sino sus **contradicciones**, motivo por el cual **nuestra vida es una tragedia**. Ello se manifiesta sobre todo en sus vacilaciones entre la ciencia y la fe, entre creer y no creer.

También reflexiona sobre la relación entre el hombre y la muerte, que lleva a plantear las siguientes preguntas: "¿De dónde vengo yo y de dónde viene el mundo en que vivo y del cual vivo? ¿Adónde voy y adónde va cuanto me rodea? ¿Qué significa esto?"[8]. Unamuno afirma que nos hacemos todas estas preguntas por la simple razón de que **no queremos morir del todo**. Y es allí cuando empieza la tenaz lucha del hombre por no morirse, por alcanzar la inmortalidad.

En conclusión, podemos afirmar que el sentimiento trágico de la vida unamuniano es la angustia humana por tratar de alcanzar la inmortalidad a través de la fe (en general, se centra en la religión cristiana), o de la fama a través de sus obras, sin conseguirlo. En todo caso, concluimos mencionando que en su compleja metafísica entran en juego fe y angustia, existencia y conciencia de la muerte, como algunos de los principales móviles de su visión existencialista.

4.1.6. *San Manuel Bueno, mártir*

Características formales

- Género: narrativo.
- Especie: novela corta.
- Estructura: está dividida en 25 apartados sin título (inicia con un epígrafe de la Biblia: San Pablo, I Corintios).
- Estilo: sencillo, sin uso de palabras rebuscadas. Se caracteriza por la brevedad y la precisión.
- Predominio de la narración lineal, la cual parte en un primer momento de una reminiscencia ("De nuestro Don Manuel me acuerdo como si fuese...").
- Narrador-personaje (Ángela Carballino). Predomina la narración en primera persona.
- Escenarios rurales: ambientes del pueblo de Valverde de Lucerna.
- Empleo constante de diálogos (caracterizados por discusiones sobre la existencia y la fe).
- Personajes simbólicos:
  - Ángela (ángel, ser divino, mensajero): testigo de la "realidad" angustiosa de San Manuel.
  - Lázaro (resucitado): es el personaje "vuelto a la vida" de la fe, pero también al drama que significa su ausencia.
  - Manuel (Emanuel: "Dios con nosotros"): es el "guardián del rebaño" y a la vez el ser atormentado por el escepticismo ante Dios.
  - Blasillo: representa la fe de la gente simple.

8 Ibídem. p. 31.

Tema

El tema principal es **la angustia existencial frente a la falta de fe y el escepticismo en lo divino**. Esto se representa en el protagonista, Manuel Bueno (el mártir), quien vive atormentado por inculcar a sus feligreses una fe que había perdido, pero lo hace por el amor que siente por ellos, ya que sin esa creencia la gente humilde se perdería en el caos y el terror ante la nada.

San Manuel Bueno, mártir aborda un tema constante en Unamuno: el conflicto entre la fe y el escepticismo.

Resumen

Cuando el obispo de Renada, jurisdicción a la cual pertenece la aldea de Valverde de Lucerna, inicia el proceso de beatificación del cura Manuel Bueno, una de las personas que más lo conoció (Ángela Carballino) empieza a evocarlo.

Recuerda que lo conoció cuando ella tenía 10 años y él, 37. Luego tuvo que ir a estudiar al Colegio de Religiosas de Renada con el dinero que le enviaba su hermano Lázaro, quien se encontraba trabajando en América. Al entrar Ángela al colegio, lo único que escuchaba era de don Manuel, a quien todos consideraban un santo. Incluso la madre de Ángela le escribía sobre él.

Después de cinco años de estudio, vuelve a Valverde de Lucerna. Para esta época, Manuel rehusó una brillante carrera eclesiástica, porque solo deseaba servir en su aldea. Se le atribuyó el milagro de que la hija de Rabona se casara con Perote y este reconociera al hijo que ella esperaba.

En la noche de San Juan, solían acudir al lago todas las personas que necesitaban una sanación. Muchos asistían a misa solo para escuchar su voz, pues la creían llena de bendiciones.

Cuando Ángela tuvo 24 años, volvió su hermano Lázaro de América con la intención de llevarlas a Madrid. Al darse cuenta del imperio que tenía el santo sobre ellas, lo criticaba porque era de mentalidad abierta y liberal. Ellas lo defendían aludiendo a que no era igual a los otros. La situación cambió cuando su madre se enfermó y, en su lecho de muerte, Lázaro le prometió que rezaría por su alma. Luego de que tuviera una conversación privada con don Manuel, el joven cambió y se volvió el más fiel ayudante del cura.

Cuando Ángela le preguntó a su hermano qué lo movió a un cambio tan radical, él le contó una historia que la llenó de profunda tristeza. Manuel era un santo, no porque creyese en lo que predicaba, sino porque hacía que la gente creyera en eso. La gente necesitaba una esperanza porque la verdad solo le traería muerte. Deben soñar que van a ser inmortales para que vivan felices.

Es así como se descubre la gran verdad de don Manuel Bueno, el mártir: él no sabía si existía Dios, él no creía, él dudaba. Y esa duda lo llenaba de una profunda angustia existencial. Sin embargo,

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

no podía decirle a la gente sobre sus dudas ni su falta de fe. Esa humilde gente caería en el horror y el caos, y no quería producirles ese sufrimiento que los acabaría, puesto que los amaba. Prefería llevar su infierno por dentro y que ellos sigan viviendo en el paraíso de su ignorancia.

Con el tiempo, don Manuel decayó y antes de morir bendijo al pueblo. Lázaro siguió su ejemplo hasta su muerte. Ángela decidió callar y jamás revelar el secreto del buen sacerdote.

4.2. RAMÓN MARÍA DEL VALLE INCLÁN

4.2.1. Vida

Ramón del Valle Inclán es el "hijo pródigo" de su generación.

De origen gallego, nació en 1866. Su verdadero nombre fue Ramón José Simón Valle Peña (su seudónimo lo tomó del apellido de un noble antepasado paterno). Estudió el bachillerato en el Instituto de Pontevedra. Por consejo de su padre, empezó a estudiar Derecho en la Universidad de Santiago de Compostela, pero no con mucha convicción; cuando aquel muere, dejó la carrera. Viajó por diferentes partes de América (México, Argentina, Paraguay, etc.). Fue amigo de Rubén Darío y en un primer momento se vinculó al modernismo. Muchas de sus obras dramáticas fueron incomprendidas por ser demasiado experimentales ("esperpénticas"). Se opuso a la dictadura de Primo de Rivera. Ocupó varios cargos públicos y en sus últimos años sintió atracción por el comunismo. Murió en 1936.

4.2.2. Características de su obra

La primera etapa de la obra de Valle Inclán está marcada por la estética modernista (decadentista). El ejemplo más característico de ello son sus "sonatas": cuatro novelas tituladas cada una con una estación del año (la más difundida ha sido la *Sonata de primavera*). En ellas aparece el Marqués de Bradomín, personaje bohemio y donjuanesco, discípulo del seductor italiano Casanova. En este periodo sus obras se caracterizan por presentar un estilo recargado, lleno de ornamentos, ironía y sensualidad superficiales.

Luego entra a un periodo de mayor experimentalismo, donde destaca su teatro y un nuevo género llamado "esperpento", el cual es una creación de Valle Inclán que consiste en la deformación de la realidad con intenciones satíricas y paródicas. Esto se consigue a través de la degradación o animalización de seres humanos, empleo desmesurado de lo coloquial, constantes intertextualidades, oposiciones y paradojas, escenarios degradados y caricaturizados, combinación de pesadillas con la realidad, etc. La obra teatral donde se manifiesta mejor este estilo es *Luces de Bohemia*.

Hay cierto acercamiento a la temática social en una de sus últimas novelas, *Tirano Banderas*, donde se representa a un dictador latinoamericano, pero donde aún se emplean elementos esperpénticos. Valle Inclán es una especie de hijo pródigo de la generación del 98: en un inicio, marcadamente modernista, y en su madurez, con obras más personales y originales, va a compartir ciertas preocupaciones sobre la existencia y la decadencia social, típicamente noventayochistas.

4.2.3. Obras

Novelas

- *Sonatas* (*Otoño, Estío, Primavera, Invierno* / entre 1902 y 1905)
- *Tirano Banderas* (1926)

También tiene dos series novelescas:

- "La guerra carlista" (*Los cruzados de la causa, El resplandor de la guerra, Gerifaltes de antaño*)
- "El ruedo ibérico" (*La corte de los milagros, ¡Viva mi dueño!*, etc.)

Relatos

- *Femeninas* (1895)
- *Epitalamio* (1897)
- *Corte de amor* (1903)
- *Jardín umbrío* (1903), etc.

Teatro

- *El marqués de Bradomín* (1906)
- *El yermo de las almas* (1908)
- *Divinas palabras* (1919)
- *Luces de Bohemia* (1924), etc.

Poesía

- *Aromas de leyenda* (1907)
- *La pipa de Kif* (1919)
- *El pasajero* (1920)
- *Claves líricas* (1930)

4.3. ANTONIO MACHADO

4.3.1. Vida

Nació en Sevilla en 1875. A los ocho años se trasladó a Madrid con su familia. Allí estudió en el Instituto Libre de Enseñanza, donde entró en contacto con los ideales del krausismo. En 1899, junto a su hermano Manuel (también poeta) enrumbaron a París. Allí se abrieron camino como escritores; también trabajó como traductor. Conoció a Oscar Wilde y Pío Baroja. Recibió influencia de la filosofía de Henri Bergson. En 1902, en la Ciudad Luz, conoció a Rubén Darío. De regreso a Madrid, se relacionó con Juan Ramón Jiménez y publicó su primer poemario: *Soledades* (1903).

Se dedicó a la cátedra de francés. Enseñó en el Instituto de Soria, donde conoció a Leonor Izquierdo, jovencita con la que se casó, pero poco tiempo después falleció. Esto marcó la vida y obra del poeta. En 1912 publicó *Campos de Castilla*, donde poéticamente expresó las preocupaciones de la generación del 98. También enseñó en Segovia y Madrid. Se licenció en Filosofía, que le atraía muchísimo. Conoció a Federico García Lorca, con quien entabló una cordial amistad.

Antonio Machado es el poeta símbolo de su generación.

Con el estallido de la Guerra Civil, se trasladó a Valencia y apoyó a la República. Escribió 26 artículos y los publicó en *La Vanguardia*, vocero de intelectuales republicanos. Antes de la toma de Valencia partió a Barcelona. Luego se trasladó a Collioure (Francia), donde falleció el 22 de febrero de 1939. En un bolsillo se le encontró el verso "Estos días azules y este sol de la infancia".

4.3.2. Características de su obra

- La primera etapa de su poesía (*Soledades*) presenta influencia del modernismo; en su segunda etapa (*Campos de Castilla*, *Cancionero apócrifo*) manifiesta los ideales y preocupaciones de la generación. En la última etapa (*Nuevas canciones*) manifiesta tono sentencioso e influencia popular.
- Sus grandes temas: la fugacidad del tiempo, el amor, la muerte, el misterio de la vida y la poesía. Como poeta noventayochista, destacan en sus versos España y el sentido metafísico de la existencia.
- Su obra se nutre de reflexiones existencialistas y de cierta ironía. Destaca por el tono solemne, lleno de frase sentenciosas ("Soy, en el mejor sentido de la palabra, bueno", "Caminante, no hay camino, se hace camino al andar").
- A diferencia de la búsqueda de sensaciones modernistas, la pretensión poética de Machado es una introspección más profunda y de un mayor contacto con la vida activa.
- Su lenguaje es sobrio y de pocos ornamentos retóricos. La palabra más importante de su estilo es el sustantivo, el cual es acompañado por un adjetivo que precise su esencia.
- Destaca por la creación de heterónimos (entes ficticios que, en apariencia, presentan una psicología independiente del autor), los cuales constituyen las variadas caretas de la compleja personalidad del poeta. Machado inventa a Juan de Mairena y Abel Martín, quienes a su vez revelan la poética del autor de *Campos de Castilla*. Son sobre todo "filósofos": establecen el vínculo entre poesía y filosofía.
- Hay en su obra una postura escéptica frente a lo racional. Ante todo manifiesta una profunda confianza en la intuición poética.
- Se enriquece de la tradición popular, tanto a nivel de cantos y leyendas (por ejemplo, la de Alvar González) como de formas poéticas (en especial el romance).

4.3.3. Obras

Poesía

- *Soledades* (1903)
- *Soledades, galerías y otros poemas* (1907; versión ampliada y modificada del primer libro)
- *Campos de Castilla* (1912)
- *Nuevas canciones* (1924).

Ensayo

- *Juan de Mairena, Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936).

- **Género**: lírico.
- **Estructura**: el libro está compuesto por más de 50 poemas originalmente. En ediciones posteriores se incluyeron más.
- **Métrica**: Hay polimetría, ya que el poemario presenta variedad de versos y estrofas con predominio de romances y de silvas. A esto se suma el uso esporádico de alejandrinos, cuartetos, quintetos, sextetos, etc.
- **Estilo:** el lenguaje en *Campos de Castilla* se nutre de la poesía popular castellana, como por ejemplo el romancero, el cual actualiza pero no con tono épico, sino lírico. Sin embargo, no olvidemos que por su carácter reflexivo y filosófico, también apreciamos un estilo culto y moderado. Entonces combina una reflexión metafísica con el habla coloquial del pueblo español. Hay una sabiduría y un tono popular que afloran de sus versos.
- Hay un **uso mesurado de las figuras retóricas**. No olvidemos que Machado siempre se opuso a un estilo recargado en poesía (de ahí su rechazo a los adornos barrocos y modernistas). Sin embargo, un elemento clave de su poesía es la *adjetivación*: mesurada. La propuesta poética de Machado fue darle al nombre empleado el adjetivo preciso, que le otorgue individualidad y *ser*, es decir, que sugiera el momento de la experiencia vital y poética. Podemos observar algunos ejemplos de esta *adjetivación precisa*: "sangre jacobina", "angosto pecho", "labio exangüe", "fiebre lenta", "encinar madrileño", "ancho campo", "mullida cama".
- **Uso constante de sentencias**: las afirmaciones poéticas son abundantes y, por lo general, son respuestas a interrogaciones, así también son dichas en forma exclamativa:

> ¿Quién ha visto al Dios hispano?
> Mi corazón aguarda
> al hombre ibero de la recia mano...
> ¡Castilla varonil, adusta tierra,
> Castilla del desdén contra la suerte,
> Castilla del dolor y de la guerra,
> tierra inmortal, Castilla de la muerte!

- La **reflexión metafísica poética** se combina con un **tono narrativo** ya que en varios de sus poemas se presenta una historia, la cual por lo general procede de una referencia popular. El mejor ejemplo es "La tierra de Alvargonzález".

El paisaje castellano es el verdadero protagonista de la poesía machadiana. Los noventayochistas lo miraban "desde dentro" de sus emociones.

9 En la edición de 1917 incluye nuevos poemas.

- Una característica fundamental del libro es la **representación del paisaje castellano**, la cual no es idealizada aunque sí variada. Vamos a profundizar sobre ello en el contenido de la obra.
- Los poemas son breves; cuando estos se extienden, es debido a que, más allá del tono lírico, también se observa parcialmente cierto tono épico-narrativo.

Contenido

El poema "Retrato" que marca el inicio de la obra expresa líricamente datos del autor.

- Su origen ("Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla")
- Su visión del amor ("Ni un seductor Maraña, ni un Bradomín he sido... mas recibí la flecha que me asignó Cupido")
- Su definición como hombre ("Soy, en el buen sentido de la palabra, bueno")
- Su estética, opuesta al modernismo ("...no amo los afeites de la actual cosmética, / ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar")
- Su sentido pleno de la vida, la muerte y la existencia ("...cuando llegue el momento del último viaje, /y esté al partir la nave que nunca ha de tornar, / me encontraréis a bordo ligero de equipaje, / casi desnudo, como los hijos de la mar.")

El gran tema de este libro es **el paisaje español**, y en especial el **castellano**. No se idealiza en forma romántica la naturaleza, ni solo se realiza una descripción exterior. No olvidemos que los noventayochistas buscaban mostrar Castilla no como la veían, sino como la sentían. Podemos hablar de una "visión interior" del paisaje. Destaquemos, por ejemplo, la correspondencia entre la gris Castilla y una conciencia de la decadencia en España:

> ¡Oh, tierra triste y noble,
> la de los altos llanos y yermos y roquedas,
> de campos sin arados, regatos ni arboledas;
> decrépitas ciudades, caminos sin mesones,
> y atónitos palurdos sin danzas ni canciones
> que aún van, abandonando el mortecino hogar,
> como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar!
> Castilla miserable, ayer dominadora,
> Envuelta en sus harapos desprecia cuanto ignora.

La visión de Castilla es paradójica, sin embargo, pues a la tristeza y decadencia de su soledad se le contrapone el carácter varonil y heroico de su pasado guerrero.

Lo popular y lo tradicional también son aspectos fundamentales en este libro. Esto se evidencia en cantos y leyendas (como la de Alvargonzález), pero también en formas tradicionales hispanas, como el romance y la tradición del romancero.

En Castilla está Soria (donde vivió varios años como profesor de francés), lugar de ensoñación y a la vez de melancolía para el poeta, como se manifiesta en su poema "Recuerdos":

¡Adiós, tierra de Soria; adiós el alto llano
cercado de colinas y crestas militares,
alcores y roquedas del yermo castellano,
fantasmas de robledos y sombras de encinares!
En la desesperanza y en la melancolía
de tu recuerdo, Soria, mi corazón se abreva.
Tierra de alma, toda, hacia la tierra mía,
por los floridos valles, mi corazón te lleva.

Otro tema que debemos destacar y que se vincula íntimamente con Soria es el dolor por la pérdida de su esposa, Leonor, ya que fue en Soria donde se conocieron y casaron. La evocación elegiaca de la amada se llena, por lo general, de lamento cristiano, soledad y reflexión sobre la existencia:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

Pero sus grandes reflexiones metafísicas y filosóficas se plasman sobre todo en sus "proverbios" y "cantares", donde en forma breve y sentenciosa piensa diversos temas, tales como el tiempo y su relatividad a partir de las sensaciones y experiencias humanas:

Nuestras horas son minutos
cuando esperamos saber,
y siglos cuando sabemos
lo que se puede aprender.

En uno de sus cantares más famosos, reflexiona sobre el destino humano, el cual no está preestablecido, como pensaban los antiguos griegos, sino todo lo contrario: cada hombre forja su propio destino (camino), de acuerdo con sus anhelos, sueños y decisiones. Y lo vivido (andado), si bien nunca regresa, es el resorte que nos impulsa a continuar nuestro camino que es la vida, tal y como lo hemos decidido:

Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.

La vida popular se asienta en el paisaje castellano lleno de poesía y realidad. Por todo ello, Machado es el poeta símbolo de esta generación, ya que muestra e interpreta lo más significativo del paisaje hispano.

CAMPOS DE CASTILLA
(1907-1917)
"Retrato"

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.
Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido
–ya conocéis mi torpe aliño indumentario–,
mas recibí la flecha que me asignó Cupido,
y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario.
Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,
pero mi verso brota de manantial sereno;
y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.
Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.
Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la luna.
A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente, entre las voces, una.
¿Soy clásico o romántico? No sé, dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada:
famosa por la mano vil que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.
Converso con el hombre que siempre va conmigo
–quien habla solo espera hablar a Dios un día–;
mi soliloquio es plática con este buen amigo
que me enseñó el secreto de la filantropía.
Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito.
A mi trabajo acudo, con mi dinero pago
el traje que me cubre y la mansión que habito,
el pan que me alimenta y el lecho en donde yago.
Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar.[10]

4.4. PÍO BAROJA

4.4.1. Vida

Nació en San Sebastián en 1872. Perteneció a una familia de intelectuales y artistas. Debido a la profesión de su padre –quien era ingeniero de minas–, desde pequeño se acostumbró a los viajes, que también le generaron cierta visión de desarraigo. Estudió Medicina en la Universidad de Valencia y, si bien ejerció la carrera durante un tiempo, luego la abandonó. Junto a Azorín y Maeztu formaron el grupo de "Los Tres", cercano ideológicamente al regeneracionismo.

De carácter intratable, nunca se casó y tuvo conflictos constantes. Fue ateo y anticlerical. Viajó por toda Europa y desde joven sus novelas eran famosas. En 1935 se le nombró miembro de la Real Academia Española. Durante la Guerra Civil radicó en París, y con la ascensión del franquismo retornó a Madrid. No profesó una ideología progresista, pues tuvo cierto acercamiento al fascismo y al antisemitismo. Murió en 1956. A su entierro civil asistieron dos grandes admiradores suyos: Ernest Hemingway y Camilo José Cela.

10 MACHADO, Antonio. *Poesías completas*. Barcelona: Espasa Calpe S.A., 2001.

4.4.2. Características de su obra

Pío Baroja, si bien escribió teatro, poesía y ensayo, fue ante todo un novelista y de los más prolíficos de su tiempo. Su estilo se caracteriza por la brevedad y precisión al emplear períodos cortos en la prosa, lenguaje sencillo, diálogos que evidencian la oralidad y la naturalidad del contexto representado, amenidad y dinamismo.

En cuanto a la estructura novelística, era defensor de la "novela abierta": la obra compuesta a través de una serie de episodios dispersos, unidos, generalmente, por la presencia de un personaje medular. Además ordenó sus novelas en series, destacando las de carácter histórico.

Pío Baroja refleja una ambivalente visión del mundo e intercala la aventura con el escepticismo

Ideológicamente, su actitud frente al mundo fue de marcado pesimismo y desconfianza en la sociedad. La filosofía de Schopenhauer y Nietzsche influyen decididamente en su visión de las cosas. Este pesimismo se extiende a sus personajes, seres por lo general inadaptados, que discrepan del contexto en que viven pero son incapaces de rebelarse y terminan fracasados y sometidos. El escepticismo de Baroja radica en su idea de un mundo sin sentido y en la pérdida de fe en el hombre.

4.4.3. Obras

Sus series novelescas son las siguientes:

Tierra vasca: Agrupa

- *La casa de Aitzgorri* (1900)
- *El mayorazgo de Labraz* (1903)
- *Zalacaín el aventurero* (1909)

La raza

- *El árbol de la ciencia* (1911)
- *La dama errante* (1908)
- *La ciudad de la niebla* (1909)

Las ciudades

- *César o nada* (1910)
- *El mundo es así* (1912)
- *La sensualidad pervertida: ensayos amorosos de un hombre ingenuo en una época de decadencia* (1920)

La lucha por la vida

- *La busca* (1904)
- *Mala hierba* (1904)
- *Aurora roja* (1905)

La vida fantástica

- *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901)
- *Camino de perfección* (1901)
- *Paradox rey* (1906)

Los amores tardíos

- *El gran torbellino del mundo* (1926)
- *Las veleidades de la fortuna* (1927)
- *Los amores tardíos* (1942)

La juventud perdida

- *Las noches del Buen Retiro* (1934)
- *Locuras de carnaval* (1937)
- *El cura de Monleón* (1936)

El mar

- *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911)
- *El laberinto de las sirenas* (1923)
- *Los pilotos de altura* (1931)
- *La estrella del capitán Chimista* (1930)

La selva oscura

- *La familia de Errotacho* (1932)
- *El cabo de las tormentas* (1932)
- *Los visionarios* (1932)

4.5. AZORÍN

4.5.1. Vida

Es el seudónimo de José Augusto Trinidad Martínez Ruiz. Nació en Murcia en 1873, en el seno de una familia burguesa. Estudió Derecho en Valencia. Allí entró en contacto con el krausismo y, en especial, el anarquismo, pensamiento que nutrió la primera parte de su obra y del que sería uno de los principales difusores en España. Empezó su labor como articulista periodístico, una de las actividades más importantes de su vida. En 1896 llegó a Madrid y recibió el apoyo de Leopoldo Alas "Clarín", quien publicó sus artículos. Martínez Ruiz empleó diversos seudónimos (Cándido, Ahrimán, Charivari, entre otros), hasta que finalmente adoptó el nombre de un personaje de su novela *La voluntad* (1902), llamado Antonio Azorín (cuyo apellido significa "azor pequeño").

Azorín busca rescatar la idiosincrasia del pueblo español desde una óptica "interior".

A partir de 1905, su pensamiento giró hacia el conservadurismo. Llegó a ser diputado cinco veces, también subsecretario de instrucción pública. Se convirtió en uno de los críticos literarios más importantes de su tiempo, en especial en el estudio del Siglo de Oro y de lo que venía significando la configuración de la generación del 98. Falleció en Madrid en 1967.

4.5.2. Características de su obra

- Fue ante todo ensayista y novelista.
- Influencia de Montaigne y Flaubert, sobre todo del último en el estilo.
- En lo formal: sencillez, claridad y precisión. Su léxico es variado y abundante en elegantes neologismos y arcaísmos. Busca rescatar el habla popular castellana.
- Evoca el pasado de España empleando como materiales obras de literatura y documentos históricos (cae en cierto determinismo histórico).

- Fue el más interesado por establecer una idea de "generación", a la cual denominó como generación del 98.
- Marcada influencia del anarquismo en una primera etapa de su obra; luego, en su madurez, gira hacia una posición más conservadora y acomodada.
- Muestra preocupación por señalar los errores de organización social, de orientación cultural y de rumbo político que han producido la decadencia del país.
- Manifiesta una nostalgia por las costumbres y tradiciones populares, olvidadas por la modernidad, así como cierto nacionalismo que se aleja de la tristeza de lo primero y adopta una visión más vitalista. Sin embargo, gran parte de la obra de Azorín cae en el pesimismo.
- Busca representar el alma de España a través de los personajes y paisajes rurales no descritos en forma exterior: su intención es penetrar en eso misterioso y duradero de su esencia por medio de una intuición interior del artista. En ese sentido, se aleja del Realismo exteriorista.
- Exalta, como Unamuno, la figura de don Quijote como paradigma de la identidad española.

4.5.3. Obras

Ensayo

- *La ruta de don Quijote* (1905)
- *Clásicos y modernos* (1913)
- *Al margen de los clásicos* (1915)
- *Los pueblos* (1914)

Teatro

- *Old Spain* (1926)
- *Brandy, mucho brandy* (1927)
- *Comedia del arte* (1927)

Novela

- *La voluntad* (1902)
- *Antonio Azorín* (1903)
- *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904)
- *Don Juan* (1922), *Doña Inés* (1925)

4.5.4. Los pueblos

Características de la obra

Es un libro compuesto por 37 textos y un epílogo. Fue publicado en 1914. Si bien su subtítulo es "Ensayos sobre la vida provinciana", no son ensayos en sentido estricto, sino una especie de relatos con algo de crónica, donde se combina la descripción, la narración y el cuadro costumbrista. El estilo es sencillo y hay un constante uso de giros populares, lo cual carga la obra de cierta oralidad: "Yo quisiera expresar con palabras sencillas todo el encanto que las cosas –un palacio vetusto, una callejuela, un jardín – tienen a ciertas horas"[11]. El libro tiene como embrión el ensayo titulado "La Andalucía trágica", especie de crónica que aparece en el diario *El Imparcial* en 1905.

11 Azorín. *Los pueblos*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1948, p. 60.

La obra nos presenta una diversidad de situaciones, escenarios y personajes del mundo rural español, sobre todo de los pueblos de San Sebastián, Santander, Canduela, Urberuaga, Lebrija, entre otros. Las narraciones y descripciones se combinan con constantes diálogos, donde se evidencia la sabiduría del pueblo, así como también sus costumbres y pesares.

Estas representaciones no son superficiales, sino que buscan mostrar la realidad de España desde una óptica personal, donde se mezcla la objetividad y la evocación lírica. Este estilo se llena así de lirismo y arte.

Contenido

Hay una visión "intrahistórica" de la realidad, en tanto se busca representar España a través de los "pequeños hechos" de su población. Como dice el mismo Azorín a través de uno de sus personajes: "(...) he venido a ver, es decir, a sentir el pueblo..."[12]. Es así como en el relato "La fiesta", el ciego Joaquín retorna a su pueblo y trata de evocar, a través de los "ojos" de su pasado, a personajes que ya están grandes –como las hijas de doña Juana y don Antonio– y a la fiesta popular que siente como "la última a la que asistirá"; en "Sarrió", el escritor llega a un pueblo a buscar a un viejo amigo –cuyo nombre da título al texto– y observa con melancolía la decadencia del lugar y la ausencia de amigos que ya han muerto:

> Hay en los pueblos hombres y mujeres vulgares, anodinos, insignificantes, que os han encantado con su afabilidad, con sus palabras sencillas y cuya desaparición os causa pesar como la de un héroe o la de un artista. ¿Dónde están don Pedro, don Antonio, don Rafael, don Alberto, don Leandro, a quienes conocimos en nuestra niñez o en nuestra adolescencia. Tal vez todos han muerto mientras vosotros estabais ausentes, olvidados de sus figuras amables...[13]

En general, en *Los pueblos* se representa una oposición entre lo antiguo y lo moderno, donde lo primero –sean personas u objetos– es dueño de un "alma" antigua y duradera, que es la tradición, la cual se conserva y atesora en aquellos pobres pueblos rurales, mientras que lo segundo es aquello "sin alma" que procede de las ciudades, algo efímero y frío que nada representa del pensar y sentir de la población. En "Una elegía" apreciamos nitidamente esa oposición, donde los objetos construidos en las fábricas citadinas evidencian de alguna manera esa "alienación" o falta de identificación entre el hombre y su creación, mientras que lo hecho artesanalmente en el pueblo tiene una identidad heredada por la tradición y que se mantendrá con el paso del tiempo

En otros relatos se destaca el heroísmo y la religiosidad como virtudes esencialmente españolas (en "El gran hombre del pueblo" o "Un hidalgo", lo primero; en "En Loyola", lo segundo). Finalmente, el texto más político y extenso del libro es "La Andalucía trágica", crónica que le vale las críticas del Gobierno, ya que se denuncia la crisis económica reinante en Lebrija (municipio de Sevilla) a principios del siglo XX. Retrata una escena donde los nobles no salen de sus casas y los obreros, campesinos y, en general la población, pasan hambre y miseria.

12 "La fiesta", p. 10.

13 "Sarrió", pp. 17-18.

Se alude a las "dos Españas", la de los ricos y la de los pobres, que son los más. Hay además una demanda a los políticos a que hagan algo ante ello:

> (...) estos buenos labriegos caminan lentos, entristecidos, hoscos, por las calles de Lebrija; se sientan en la plaza amohadados; tornan a levantarse; entran en su casa; oyen los lamentos de sus mujeres, de sus hijos; vuelven a salir; toman a recorrer, exasperados, enardecidos, por centésima vez, las calles...

En conclusión, podemos afirmar que en *Los pueblos*, Azorín idealiza la riqueza de la tradición popular, pero a la vez denuncia la decadencia y olvido en que se halla este sector marginal, pues es justamente donde se encuentra la historia e identidad española. Allí radican sus mayores virtudes.

5› El modernismo español

5.1. Definición

El término "modernismo" no es exclusivo de la literatura. Su aparición no se presenta en las artes, sino en la teología: en las últimas décadas del siglo XIX, en Alemania (y a partir de allí en países como Francia e Italia) empieza a difundirse un tipo de pensamiento en el seno de la Iglesia católica, donde se busca establecer ciertas reformas teológicas que vinculen el dogma con las novedades científicas y filosóficas de la época (darwinismo, positivismo y liberalismo en especial).

Rubén Darío influyó en los escritores españoles de fines del siglo XIX e inicios del XX.

Esto se vincula íntimamente con el krausismo (ya referido anteriormente). El Vaticano combatió implacablemente las propuestas de los modernistas.

Esta búsqueda de renovación teológica (pero ligada a la ciencia y la filosofía) se va a vincular con las novedades que en arte se venían dando en este mismo periodo, en diversos países de Europa y América, bajo los nombres de "Art nouveau" (arte nuevo) y modernismo. En los países hispanohablantes se le identificará con este nombre a la propuesta estética que va a abanderar el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) y que llegará con el poeta a España. En este país, bajo la tutela del autor de *Prosas profanas*, se desarrolla un arte que continúa este legado (es la primera vez que una tendencia americana influye de tal manera en la península ibérica) aunque con sus peculiares características, en especial por su relación con la propuesta estética e ideológica de los integrantes de la generación del 98.

Realizada esta breve revisión, podemos afirmar que el modernismo español es una tendencia artístico-literaria que tiene como punto de partida la estética rubendariana, pero que en la península va a desarrollar ciertas peculiaridades, en especial, por la relación tirante que tuvieron con los noventayochistas, quienes acusaron el *purismo* y *evasionismo* de esta tendencia, pero a su vez evidenciaron una relativa influencia de la misma (sobre todo en sus obras de juventud).

El carácter innovador del modernismo en las letras hispanas ha sido señalado por Juan Ramón Jiménez, quien lo definió como "un encuentro con la belleza sepultada durante el siglo XIX (...) un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza".[14]

5.2. CARACTERÍSTICAS

- Hay una reacción contra el espíritu burgués de la época realista, donde la obra de arte comienza a ser entendida como producto de consumo.
- Se desarrolla un arte de tono aristocrático, que busca huir de lo vulgar y trata de expresar los matices más exquisitos de la vida.
- Hay un culto a la belleza sensorial: existe la predominancia por darles énfasis a la luz, el color y los efectos musicales.
- Hay una oposición contra la *objetividad* realista y un deseo de expresar lo *subjetivo*: el mundo de los modernistas es el de los sentimientos íntimos, el ensueño y la fantasía.
- Exotismo en el interés por culturas alejadas como la grecolatina o las orientales.
- Esteticismo: se retoma el ideal parnasiano del "arte por el arte". No es interés de los modernistas denunciar los problemas sociales, sino obviarlos.
- Sincretismo: influencia del liberalismo romántico, pero en especial se nutrieron de los parnasianos y simbolistas franceses.
- Búsqueda por alcanzar un ideal de belleza, ajeno a la problemática de la vida cotidiana.

La gran polémica en España se desarrolló entre los noventayochistas y los modernistas: Unamuno, Baroja y Maeztu atacaron el *purismo* del modernismo americano; sin embargo, autores como Antonio Machado y Valle Inclán estuvieron muy cercanos a su estética, la cual paulatinamente abandonaron. Pero así como hubo ataques de la generación del 98, también los hubo desde la otra orilla. La postura más radical fue la de Juan Ramón Jiménez, quien aseguró que la generación del 98 no existió y que todos los alcances en este periodo pueden agruparse dentro del modernismo.

A pesar de esta polémica, sus propuestas no se excluyeron totalmente, sino que interactuaron y, en ciertas obras, podemos rastrear tanto los rasgos como los intereses de una y otra.

14 GARCÍA LÓPEZ. Ob. Cit. p. 580.

5.3. PRINCIPALES REPRESENTANTES

5.3.1. Jacinto Benavente

Nació en Madrid en 1866. Fue dramaturgo, director y guionista de cine. Estudió Derecho en la Universidad de Madrid, pero lo abandonó al morir su padre. Se dedicó a los viajes y a la literatura. En 1912 ingresó a la Real Academia Española y en 1922 ganó el Premio Nobel de Literatura. Murió en 1954.

Su teatro se opuso al melodramatismo de un antecedente suyo: José de Echegaray (1832-1916). A pesar de su cercanía al modernismo, buscó representar en sus obras elementos de la cultura popular hispana, aunque con un lenguaje poético y refinado. Su arte se sustenta en tres ópticas: realismo, naturalidad y verosimilitud. Hay en sus diálogos una exquisita ironía y un interés por indagar en la psicología femenina.

Sus obras dramáticas más importantes son: *Rosas de otoño* (1905), *Los intereses creados* (1905), *La malquerida* (1913), *Lecciones de buen amor* (1924), *La mariposa que voló sobre el mar* (1926).

Jacinto Benavente difundió, junto a Rubén Darío, la estética modernista en España.

5.3.2. Manuel Machado

Nació en Sevilla en 1874 y murió en Madrid en 1947. Hermano de Antonio Machado, Manuel fue uno de los defensores de la poesía modernista en España, entendida en su parte más colorista, decadente y cosmopolita, todo ello sumado a un matiz andaluz. Consideró a Rubén Darío su gran maestro. También desarrolló teatro. Varias de sus obras fueron escritas en colaboración con su hermano. Luego, él y Antonio tomarían rumbos políticos diferentes. En 1938 –en plena guerra civil– fue designado para ocupar un sillón en la Real Academia Española. Después del triunfo franquista, le dedicó un panegírico al dictador. Manuel Machado fue un poeta menor de su generación (al menos con su hermano no hay punto de comparación).

Uno de sus aportes a la literatura española fue la difusión de los cantos flamencos, conocidos como "cante hondo" y a los que dotó de elementos nuevos y de un mayor carácter literario.

Entre sus poemarios destacan *Alma* (1902), *Caprichos* (1905), *La fiesta nacional* (1906) y *Cante hondo* (1912). Dentro de su teatro (en colaboración con Antonio) sobresalen: *Juan de Mañara* (1927), *La Lola se va a los puertos* (1929) y *El hombre que murió en la guerra* (1940).

5.3.3. Francisco Villaespesa

Nació en Almería en 1877. Poeta, dramaturgo y narrador. Inició sus estudios de Derecho en la Universidad de Granada, pero los abandona para dedicarse a la literatura y la vida bohemia. Llega a Málaga, pero luego se instala en Madrid. Fue amigo de Darío y uno de los mayores animadores del modernismo en España. Murió en Madrid en 1936.

La poesía de Villaespesa se llena de esteticismo y exotismo, así como de un orientalismo que recrea hasta la exageración. Su teatro es, principalmente, de carácter histórico. Destaca por su elegancia y notable escenografía.

Entre sus obras tenemos:

Poesía

- *Intimidades* (1898)
- *Luchas* (1899)
- *Tristitiae rerum* (1906)
- *Los remansos del crepúsculo* (1911)

Teatro

- *Aben-Humeya* (1913)
- *La maja de Goya* (1917)

Narrativa

- *El milagro de las rosas* (1907)
- *El último Abderramán* (1909)

5.4. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

5.4.1. Vida

Juan Ramón Jiménez es uno de los poetas más destacados del siglo XX de la lengua castellana.

Nació en Moguer (Huelva) el año de 1881, en el seno de una familia comerciante de vinos. En 1896 obtuvo el título de bachiller en Artes y partió a Sevilla para dedicarse a la pintura, la cual creía que era su verdadera vocación. También allí comenzó a escribir sus primeros textos en verso y prosa, los cuales fueron publicados por periódicos de la localidad. Empezó la carrera de Derecho en la Universidad de Sevilla, la cual luego abandonó. Fue invitado por Villaespesa y Darío para que vaya a Madrid y junto a ellos realicen la defensa del modernismo. Partió cargado de ilusiones.

En Madrid, publicó sus primeros poemarios y comenzó a hacerse de un nombre. Sin embargo, la muerte de su padre y la ruina familiar (1900) agravaron su salud. No olvidemos que Jiménez era de temperamento delicado y nervioso, lo que con el tiempo le generó problemas psiquiátricos. Estuvo internado un tiempo en Burdeos y luego retornó a Madrid. De allí a Moguer, donde pasó seis años (1905-1913) viendo los negocios familiares y escribiendo. De regreso a Madrid, conoció a Zenobia Camprubí, con quien se casó y sería la compañera de su vida. Este hecho y el conocimiento poético del mar permitieron un giro en su vida y obra. Su poesía de este segundo periodo influyó decisivamente en la generación del 27, quienes lo asumieron como su maestro. Un cáncer detectado a su esposa (1931) mermó nuevamente su salud mental. El estallido de la guerra civil española (1936) permitió que los esposos viajaran a América, primero a EE. UU. y luego a Puerto Rico, donde Juan Ramón daba clases sobre el modernismo. En 1956 se le otorgó el Premio Nobel de Literatura. La pérdida de su esposa (tres días después de que recibió el galardón) sería algo irrecuperable para él. Falleció dos años después en Puerto Rico. Sus restos fueron repatriados.

5.4.2. Características de su obra

Su obra pasa por distintas etapas:

Modernista

La cual presenta dos fases: en la primera (1898) destaca la influencia de Bécquer y Rosalía de Castro, y asimila la estética de Darío en forma tenue; en la segunda (1908-1916) es más incisiva la influencia modernista y simbolista francesa.

Intelectual (1916-1936)

Su boda, el descubrimiento poético del mar, el primer viaje a América y el contacto con la poesía inglesa permiten en él una evolución espiritual que lo llevaría a una visión más trascendental del hombre y el arte. Es su etapa más purista. Ya no busca retratar en sus poemas las imágenes externas, sino las del mundo interior. Se aleja del estilo recargado del modernismo y propone un retorno a la sencillez y pureza del verso. Un ejemplo de ello es un poema sin título de su libro *Eternidades* (1918):

Vino, primero, pura,
vestida de inocencia.
Y la amé como un niño.
Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes.
Y la fui odiando, sin saberlo.
Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracunda de yel y sin sentido!

...Mas se fue desnudando.
Y yo le sonreía.
Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.
Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!

En general, el gran tema de este periodo es la creación poética.

"Verdadera"

El estilo de este periodo es básicamente una intensificación de la etapa anterior. Tenemos a un Jiménez ansioso de trascendencia, que lo lleva a una cierta mística y a identificarse con Dios y la belleza en un solo ente. El dios al que quiere representar poéticamente es causa y fin de la belleza.

5.4.3. Obras

Etapa modernista

- *Almas de violeta* (1900)
- *Ninfeas* (1900)
- *Rimas* (1902)
- *Arias tristes* (1903)
- *Jardines lejanos* (1904)
- *La soledad sonora* (1911)
- *Laberinto* (1913)
- *Platero y yo* (1914)

Etapa intelectual

- *Diario de un poeta recién casado* (1917)
- *Eternidades* (1918)
- *Piedra y cielo* (1919)
- *Belleza* (1923)

Etapa "verdadera"

- *Voces de mi copla* (1945)
- *La estación total* (1946)
- *Animal de fondo* (1949)

5.4.4. *Platero y yo*

Características formales

- Es una obra de difícil clasificación en cuanto a un género o especie específicos. Si bien está dispuesta en prosa, no es específicamente una novela o un conjunto de cuentos. Asimismo, el estilo manifiesta una fuerte carga lírica. En todo caso, lo que sí es evidente es el importante desarrollo de la prosa poética. El mismo autor la define como una "elegía andaluza".
- La obra está dividida en 138 "viñetas" o microrrelatos donde se conjuga lo narrativo, lo descriptivo y un elevado tono poético. En conjunto, estas viñetas establecen cierta linealidad en el plano de la historia (desde la aparición del poeta y su mascota, las diversas peripecias que viven y el final deceso del pequeño burro), pero no logra consolidar un hilo argumentativo. Por ese motivo no podemos asegurar tajantemente que pertenezca al género narrativo.
- Los protagonistas son el poeta-amo y el burro-mascota. El primero es el narrador-enunciador de la obra. Por ello, hay un predominio de la primera persona, sobre todo en plural ("**Nos metimos** las manos en los bolsillos...", "**Mirábamos** el sol con todo..."). También es constante la tercera persona, en especial para referir a alguna acción de Platero ("Platero... **trota**, **entra** en el arroyo, **pisa** la luna y la **hace** pedazos"). Sin embargo, lo más llamativo es la representación de la segunda persona, donde sobre todo el poeta parece plasmar un diálogo con su mascota:

  > Si **tú** vinieras, **Platero**, con los demás niños, a la miga, **aprenderías** el a, b, c, y escribirías palotes. **Sabrías** tanto como el burro de las Figuras de cera –el amigo de la Sirenita del Mar...

- A partir de esta última persona narrativa, destaca el uso de la prosopopeya, figura que consiste en atribuir cualidades humanas a los animales o a las cosas. Esto último se cumple poéticamente en *Platero*, donde el pequeño burro es "humanizado" desde la óptica de su amo:

  > Entrando en la dehesa de los Caballos, Platero ha comenzado a cojear. Me he echado al suelo...
  >
  > - Pero, **hombre**, ¿Qué te pasa?
  >
  > Platero ha dejado la **mano** derecha un poco levantada, mostrando la ranilla, sin fuerza y sin peso, sin tocar casi con el casco la arena ardiente del camino.

- Su estilo es sencillo. Sin embargo, por el elevado acento lírico que presenta, además de relacionarse con la estética modernista aún vigente en el gusto del poeta, también aparecen términos propios del léxico poético culto, combinados con giros populares, propios del habla andaluza de la época. Hay una síntesis entre decoro modernista y oralidad rural.
- El escenario central es Moguer un pueblo andaluz (tierra natal del autor). Hay una combinación entre el lirismo con que se representa el paisaje, con una visión realista y crítica. Por ejemplo, se retrata con ironía, sátira y humor a las instituciones principales del pueblo.
- Uso de símbolos, en especial de clara connotación cristiana.

Contenido

Podemos definir *Platero y yo* como "un libro de niños escrito para hombres", puesto que, a pesar de su aparente sencillez temática y significativa, su fuerte carga simbólica genera que pueda ser interpretado de varias maneras. Las más evidentes serían las siguientes:

En *Platero y yo*, Jiménez representa un escenario infantil con mensaje universal: la relación entre el poeta y su mascota, un burrito que destaca por su ternura y amistad.

- **Literalmente**, es la hermosa amistad entre un hombre y su mascota, la cual tiene como marco de fondo un paisaje rural lleno de belleza, pero también de pobreza.
- **Religiosamente**, es el camino del Redentor (Platero y su amo como cuerpo y alma de Jesucristo, respectivamente) donde se ayuda a los desvalidos que encuentran a su paso, hasta la muerte de Platero. Su visión del mundo presenta un profundo sentimiento cristiano.
- **Moralmente**, es la enseñanza y difusión del más puro amor y moral cristianos. La educación del adulto al niño (entendido como del amo al burro) es la enseñanza del camino de perfección hacia Dios. En ese sentido, hay una creencia en un futuro mejor (influencia del krausismo).
- **Socialmente**, hay una visión crítica de la pobreza e injusticia en los pueblos rurales andaluces. Se repudia las actividades que manifiestan violencia y discriminación (la corrida de toros; la pelea de gallos; la muerte a animales viejos, sarnosos o indefensos; la discriminación a niños de otro origen como "Sarito", etc.). Hay en la obra una constante referencia a niños pobres y abandonados.

Todo ello, sin embargo, más que evidenciar un compromiso social por parte del autor, está más cercano a un planteamiento *bíblico* de la persecución y la injusticia, dirigidas especialmente hacia los abandonados e indefensos. Se puede interpretar que, como en el Evangelio, el mundo está lleno de hipocresía y violencia, y por ende se necesita un ideal redentor para cambiar esto.

El mundo de la infancia, la amistad, la relación entre los hombres y los animales, y entre los hombres mismos; la pobreza, la injusticia, el maltrato, el vínculo con la naturaleza, el dolor, la muerte con clara connotación cristiana son, en general, los temas que llenan este peculiar libro para niños y hombres.

twitter.com/calapenshko

▸▸ PLATERO Y YO

(fragmento)

I

Platero

Platero es pequeño, peludo, suave; tan blando por fuera, que se diría todo de algodón, que no lleva huesos. Sólo los espejos de azabache de sus ojos son duros cual dos escarabajos de cristal negro.

Lo dejo suelto, y se va al prado, y acaricia tibiamente con su hocico, rozándolas apenas, las florecillas rosas, celestes y gualdas... Lo llamo dulcemente: "¿Platero?", y viene a mí con un trotecillo alegre que parece que se ríe, en no sé qué cascabeleo ideal...

Come cuanto le doy. Le gustan las naranjas, mandarinas, las uvas moscateles, todas de ámbar, los higos morados, con su cristalina gotita de miel...

Es tierno y mimoso igual que un niño, que una niña...; pero fuerte y seco por dentro, como de piedra. Cuando paso sobre él, los domingos, por las últimas callejas del pueblo, los hombres del campo, vestidos de limpio y despaciosos, se quedan mirándolo:

Tien' asero...

Tiene acero. Acero y plata de luna, al mismo tiempo.

XLIII

Amistad

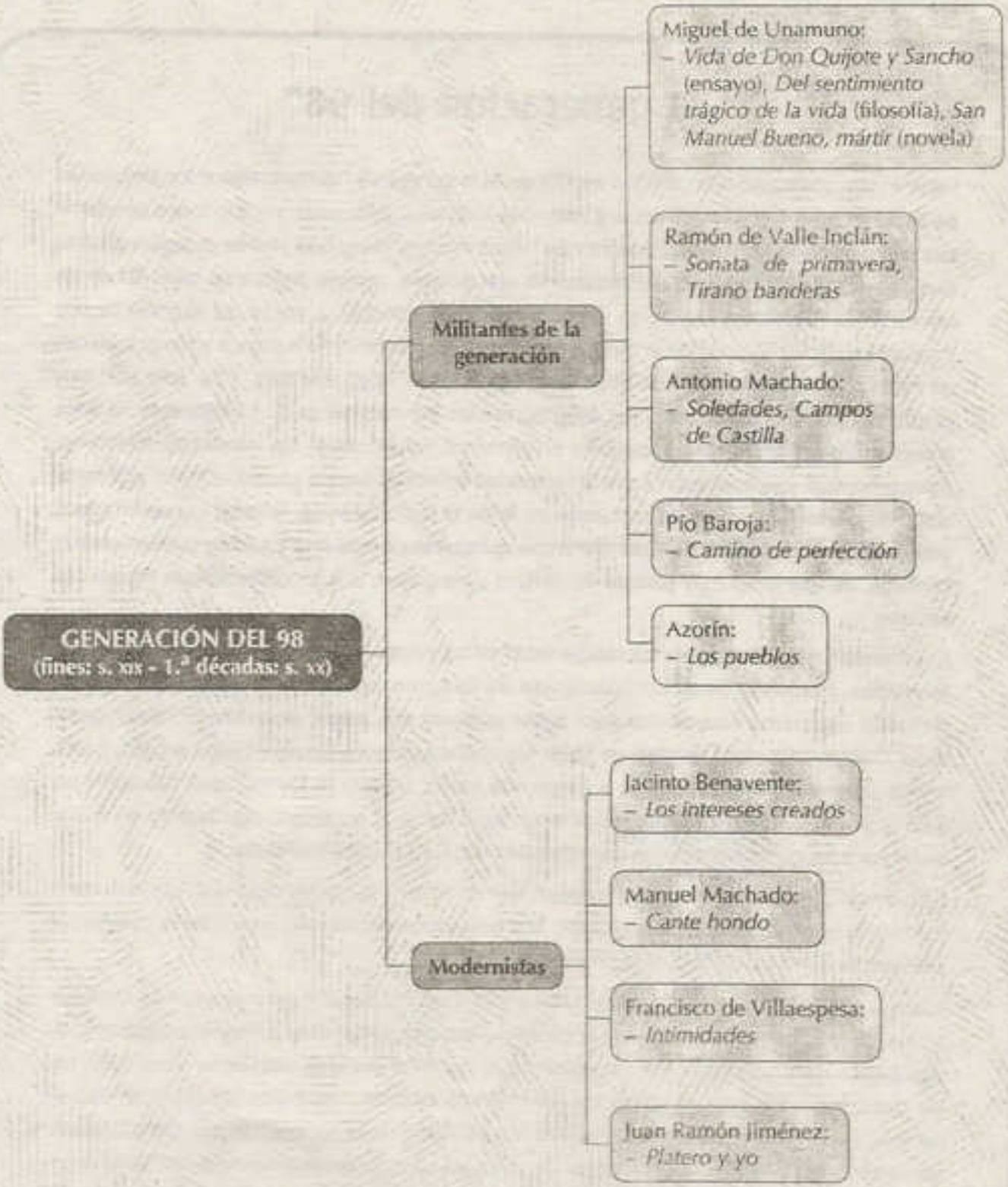
Nos entendemos bien. Yo lo dejo ir a su antojo, y él me lleva siempre adonde quiero.

Sabe Platero que, al llegar al pino de la Corona, me gusta acercarme a su tronco y acariciárselo, y mirar el cielo al través de su enorme y clara copa; sabe que me deleita la veredilla que va, entre céspedes, a la Fuente vieja; que es para mí una fiesta ver el río desde la colina de los pinos, evocadora, con su bosquecillo alto, de parajes clásicos. Como me adormile, seguro, sobre él, mi despertar se abre siempre a uno de tales amables espectáculos.

Yo trato a Platero como si fuese un niño. Si el camino se torna fragoso y le pesa un poco, me bajo para aliviarlo. Lo beso, lo engaño, lo hago rabiar... Él comprende bien que lo quiero, y no me guarda rencor. Es tan igual a mí, tan diferente a los demás, que he llegado a creer que sueña mis propios sueños.

Platero se me ha rendido como una adolescente apasionada. De nada protesta. Sé que soy su felicidad. Hasta huye de los burros y de los hombres...[15]

15 JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra, 1984.


GENERACIÓN DEL 98
(fines: s. XIX - 1.ª décadas: s. XX)
Militantes de la generación
Miguel de Unamuno:
– Vida de Don Quijote y Sancho (ensayo), Del sentimiento trágico de la vida (filosofía), San Manuel Bueno, mártir (novela)
Ramón de Valle Inclán:
– Sonata de primavera, Tirano banderas
Antonio Machado:
– Soledades, Campos de Castilla
Pío Baroja:
– Camino de perfección
Azorín:
– Los pueblos
Modernistas
Jacinto Benavente:
– Los intereses creados
Manuel Machado:
– Cante hondo
Francisco de Villaespesa:
– Intimidades
Juan Ramón Jiménez:
– Platero y yo

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

LECTURA

"La generación del 98"

Hemos visto cómo uno tras otro, los escritores de la generación reinterpretaron los problemas de España como una crisis de ideas y creencias individual y nacional, y cómo todos desviaron sus energías hacia el redescubrimiento de "ideas madres". Hay que afirmar categóricamente que esta reinterpretación era decididamente reaccionaria, porque alejaba su atención de las necesidades nacionales concretas. En segundo lugar, condujo, a través del examen de una supuesta tradición cultural de la nación, a teorías de determinismo histórico y racial basadas en mitos y presuposiciones con gran carga emocional. Tales teorías (...) no solo son muy poco sólidas intelectualmente, sino antiprogresistas por naturaleza. (...) Finalmente, la interpretación de los problemas españoles en términos "espirituales" fue intensamente nociva, porque produjo una confusión entre la necesidad colectiva de una sociedad mejor y la necesidad de ciertos individuos de recuperar su fe en la trascendencia. Intentar convertir a toda una nación a unos puntos de vista diferentes, aunque dentro de una tradición supuestamente continua, es una labor muy distinta en calidad y magnitud, a la modificación de los abusos sociales.

(...) mientras que el interés de los modernistas en las innovaciones formales era esencialmente estético, y provenía de su concepción del artista como creador de la belleza, los noventayochistas exploraron nuevas vías para poder expresar con mayor efectividad lo que querían decir. Cuando Unamuno escribe en 1899: "Tengamos primero que decir algo jugoso, fuerte, hondo y universalmente humano, y luego, del fondo, brotará la forma", está hablando por todo el grupo. La subordinación consciente de la forma al contenido significativo es lo que distingue a los noventayochistas de los modernistas, en cuanto escritores.

Esto les condujo inevitablemente al ensayo, que en sus manos se transforma durante un cierto tiempo, en el género literario dominante. Nada ensombrece más los logros de la generación precedente como su contribución en este aspecto.

Todos los miembros de la generación del 98, incluso Machado, fueron ensayistas memorables. Colectivamente transformaron el género, y lo convirtieron en el principal instrumento de divulgación de su ideología. Pero si en su mayor parte los ensayos estuvieron dominados por las ideas, hubo otra área en la que los sentimientos afloraron casi hasta la superficie. Uno de los resultados secundarios de la profunda identificación de la generación con España, fue la adquisición por parte de los miembros de una nueva visión del paisaje español. Tanto si vemos esto como una consecuencia natural de su amor por su tierra, o como refugio del dolor que ese amor originaba, el hecho es que el 98 colonizó una nueva zona de la creación literaria.

SHAW, Donald, *La generación del 98*, pp.262-263

Preguntas resueltas

Pregunta 1

A diferencia del "Regeneracionismo" español, los autores de la generación del 98 plantearon una propuesta de carácter ..... y ..... frente a la crisis de su país.

A) político - económico.
B) anarquista - revolucionario.
C) monárquico - aristocrático.
D) metafísico - estético.
E) socialista - progresista.

Resolución

A diferencia de los "regeneracionistas" españoles, quienes buscaron soluciones para el "problema español" desde una perspectiva más objetiva (observando la crisis a nivel económico y político), los representantes de la generación del 98 centraron el problema en lo cultural y espiritual. Ello, a pesar de que algunos estuvieron cercanos a la anterior postura (Azorín y Maeztu, por ejemplo). Por ese motivo su propuesta buscó ante todo establecer soluciones a nivel estético y metafísico.

Clave D

Pregunta 2

¿Qué autores, por su honor, amor a España, fueron revalorados por los integrantes de la generación del 98?

A) Berceo, Manrique y Larra
B) Lope, Cervantes y Quevedo
C) Góngora, Calderón y Duque de Rivas
D) Garcilaso, Boscán y Herrera
E) Juan de la Cruz, Tirso y Bécquer

UNMSM 2003

Resolución

Los noventayochistas, en su afán de indagar en la identidad española, rescataron a clásicos de la literatura casi olvidados. Uno de ellos fue Gonzalo de Berceo, reconocido como el primer poeta de España. También reivindican a Jorge Manrique, cuya reflexión sobre la fe y el mundo fue compartida por los representantes de esta generación. Finalmente, revaloran a Mariano José de Larra, a quien, según palabras de los noventayochistas, le "dolía" España tanto como a ellos.

Clave A

Pregunta 3

Según Unamuno, en *El sentimiento trágico de la vida*, ¿cuál es el objeto principal de la filosofía?

A) La tragedia como esencia de la vida.
B) La vida humana en la totalidad.
C) La actitud agonista de la vida.
D) La vida humana como sentimiento.
E) El hombre de carne y hueso.

UNMSM 2003

Resolución

Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida* reflexiona sobre la mayor ansia humana: la búsqueda de inmortalidad, búsqueda infructuosa y angustiosa, pues no se puede acceder a ella. Y para concretar esta propuesta parte de lo que considera el objeto de estudio de la filosofía: el hombre "de carne y hueso", no solo su lado racional o sus sentimientos, sino todo aquello que permite consolidar su real naturaleza, paradójica y contradictoria.

Clave E

Pregunta 4

En *San Manuel Bueno, mártir*, lo más característico del sacrificio del protagonista radica en

A) la lucha contra la corrupción y las malas costumbres de la población.
B) el hacer vivir a la gente con el engaño de la fe, a pesar de que él no cree.
C) la búsqueda de reivindicación espiritual de los padres de la Iglesia.
D) la unión entre la fe cristiana y los avances de la ciencia.
E) mantener a la población de Lucerna sumida en la ignorancia para que no tengan dudas sobre la fe "ciega" a Dios.

Resolución

El sacrificio de san Manuel Bueno radica en que, a pesar de que él no creía en Dios –lo cual lo embargaba de angustia existencial–, tenía que fingir ante sus feligreses para que ellos crean, pues la duda en Dios les causaría terror y sufrimiento, sentimientos que el cura quería evitarles. Es así como su vida es un calvario: debe engañarlos para que no se pierdan, mientras él llevaba el infierno por dentro.

Clave B

Pregunta 5

Valle Inclán concretó la propuesta del "esperpento" sobre todo en su obra

A) *Luces de Bohemia*.
B) *Sonata de primavera*.
C) *Tirano Banderas*.
D) *Los pueblos*.
E) *Camino de perfección*.

Resolución

Es en su obra teatral *Luces de Bohemia* donde Valle Inclán propone su estilo "esperpéntico". En esta obra experimental –una de las más cercanas de Inclán a la vanguardia– se representa la realidad de manera deformada y exagerada, los personajes son caricaturizados y, en general, predomina una visión ridícula e irónica de la vida. Todo ello es, entre lo más importante, lo que caracteriza ese tipo de literatura que Inclán definió como "esperpento".

Clave A

Pregunta 6

"El hombre solo es rico en hipocresía.
en sus diez mil disfraces para engañar confía;
y con la doble llave que guarda su mansión
para la ajena hace ganzúa de ladrón."
En los anteriores versos, Antonio Machado denuncia ..... en el hombre.

A) la búsqueda de identidad española
B) el individualismo y la falta de valores
C) la indiferencia para con los problemas sociales
D) la avaricia que obnubila la mente
E) el carácter taimado y la ambición desmedida

Resolución

En estos versos de uno de sus "proverbios", Machado reflexiona sobre la naturaleza negativa que a veces presenta el hombre, el cual se convierte en un ser muy ambicioso que tiene la facilidad de engañar a los demás y ocultar su real rostro. Se muestra taimado e individualista, en especial dentro de una sociedad como la nuestra donde se enseña a derrotar a los demás (no importa cómo) con el fin de obtener nuestras "particulares" victorias.

Clave E

Pregunta 7

Soledades y *Campos de Castilla* constituyen lo más representativo de la obra poética de

A) Juan Ramón Jiménez.
B) Antonio Machado.
C) Federico García Lorca.
D) Jorge Guillén.
E) Dámaso Alonso.

UNMSM 2007-II

Resolución

Las dos obras poéticas más representativas de Antonio Machado son *Soledades* y *Campos de Castilla*. En la primera hay un mayor acercamiento al estilo modernista, aunque en su segunda versión (*Soledades, galerías y otros poemas*) se aleja de ella. Esto se consolida en *Campos de Castilla*, donde el poeta muestra un estilo propio y una preocupación existencial y filosófica, que lo ubica en la generación del 98, de la cual es su poeta paradigmático.

Clave B

Pregunta 8

La poesía "verdadera" de Juan Ramón Jiménez se caracteriza por

A) entender la poesía como un discurso trascendental para lograr la comunión con Dios.
B) su total aceptación de la estética modernista rubendariana.
C) un alejamiento de la fantasía literaria y una búsqueda de reflexión filosófica.
D) el marcado experimentalismo, propio de la influencia vanguardista.
E) la denuncia social y el compromiso con los sectores oprimidos.

Resolución

Las tres etapas de la poesía de Jiménez son: modernista, intelectual y "verdadera". La tercera ha abandonado el recargado estilo de la primera y, así como la segunda, busca una mayor pureza y claridad de las formas. Sin embargo, a diferencia del periodo intelectual, busca una mayor trascendencia teológica, es decir, de comunión con lo divino. Su última poesía busca el vínculo ultraterrenal con Dios.

Clave A

Pregunta 9

Jiménez definió *Platero y yo* como

A) una novela poética.
B) un relato de niños para hombres.
C) una elegía andaluza.
D) un poema en prosa.
E) un testimonio de la pobreza en Moguer.

Resolución

Jiménez calificó su obra como una "elegía andaluza". Como no es fácil encasillar *Platero y yo* dentro de una especie específica; entonces, al aceptarla como "elegía" no pretendió circunscribirla al género lírico (adonde pertenece esta especie), sino mostrarla como una obra de tono melancólico y evocador. Y "andaluza" por el mundo que representa poéticamente y al cual evoca, tanto en el lenguaje como en la visión popular de la tierra del poeta.

Clave C

Pregunta 10

Platero murió a causa de

A) una penosa y lenta enfermedad.
B) la pobreza en Moguer.
C) salvar a su amo de un gran peligro.
D) una hierba venenosa que comió.
E) la rivalidad entre pueblos vecinos.

Resolución

Platero muere a causa de una hierba venenosa que comió en el campo. Su muerte fue rápida y con poco dolor, aunque todos los que estaban unidos a él –y en especial su amo– sufrieron un hondo pesar. Al final fue enterrado bajo su árbol preferido, y las mariposas que volaron a su alrededor a partir de ese momento son simbólicamente como una "resurrección" del pequeño burro.

Clave D

Preguntas propuestas

1. Una de las características importantes de la generación del 98 consistió en

   A) promover el interés por la originalidad de la lírica española.
   B) meditar sobre la historia y buscar la esencia española.
   C) idealizar la vida campestre de España y su bello paisaje.
   D) explorar el inconsciente a través del monólogo interior.
   E) rechazar el cultivo de las antiguas tradiciones castellanas.

2. El Desastre Nacional que contextualiza a la Generación del 98 alude a

   A) la decadencia del realismo crítico.
   B) la influencia del modernismo.
   C) la invasión musulmana.
   D) una dictadura militar.
   E) la pérdida de las colonias.

3. Respecto a la generación del 98, relacione adecuadamente el autor con su respectiva obra.

   A) Miguel de Unamuno: *Platero y yo*
   B) Ramón del Valle Inclán: *La busca*
   C) Azorín: *Los pueblos*
   D) Antonio Machado: *Tirano Banderas*
   E) Pío Baroja: *La tía Tula*

4. Señale la especie que se destacó en la generación del 98 para el análisis social.

   A) ensayo
   B) lírica
   C) novela
   D) cuento
   E) drama

5. Identifique al autor que da nombre a la generación del 98 en su obra *Clásicos y modernos*.

   A) Machado
   B) Dámaso Alonso
   C) Pío Baroja
   D) Unamuno
   E) Azorín

6. ¿Cuál es el ensayo más importante de Miguel de Unamuno, considerado el líder intelectual de la generación del 98?

   A) *Niebla*
   B) *La tía Tula*
   C) *Clásicos y modernos*
   D) *La ruta de don Quijote*
   E) *Del sentimiento trágico de la vida*

7. Respecto a la generación del 98, relacione adecuadamente autor y obra.

   A) Azorín: *La busca*
   B) Unamuno: *La tía Tula*
   C) Antonio Machado: *La ruta de don Quijote*
   D) Ramón del Valle-Inclán: *Soledades*
   E) Pío Baroja: *Tirano Banderas*

8. Un ejemplo de nivola en la producción de Unamuno está representado por la obra

   A) *Del sentimiento trágico de la vida.*
   B) *La vida de don Quijote y Sancho.*
   C) *Niebla.*
   D) *Platero y yo.*
   E) *Campos de Castilla.*

9. El poemario *Campos de Castilla*, de Antonio Machado, poeta de la generación del 98, propone una imagen fundamentalmente

A) idealizada del campesino andaluz.
B) realista del campo español.
C) lírica del pasado colonial hispano.
D) actual de la sociedad española.
E) legendaria de la vida campesina.

10. *Caminante, son tus huellas/el camino, y nada más/caminante, no hay camino/se hace camino al andar...* ¿Qué temas se desarrollan en los anteriores versos de *Campo de Castilla*?

A) la mujer y la belleza
B) la guerra y la violencia
C) la pobreza y la marginación
D) el amor y la soledad
E) la vida y el destino

11. Elija los enunciados que corresponden a *Campos de castilla*.

I. elementos autobiográficos
II. contrapone el presente y el pasado
III. poemas de carácter reflexivo
IV. tendencia existencialista

A) I, II y III B) solo II C) I, II, III y IV
D) I y IV E) II y III

12. *...¡Oh tierra ingrata y fuerte, tierra mía!/ ¡Castilla, tus decrépitas ciudades!/¡La agria melancolía que puebla tus sombrías soledades!...* (Orillas del Duero)

Hay una asociación en los anteriores versos de Machado de

A) la guerra y la solidaridad.
B) la muerte y la soledad.
C) la mujer y la naturaleza.
D) la historia y la modernidad.
E) el paisaje y los sentimientos.

Capítulo

XVIII

La generación del 27

CAPÍTULO XVIII

LA GENERACIÓN DEL 27

Objetivos

- Identificar las características principales de la generación del 27 y sus relaciones con los movimientos artístico-vanguardistas en su contexto.
- Establecer la relación entre la diversidad estético-ideológica de sus principales exponentes y los procesos económico-políticos en España durante los periodos republicano y dictatorial.
- Analizar las obras de los autores más representativos de esta generación (en especial de Pedro Salinas y Federico García Lorca).

Introducción

A diferencia de las más influyentes naciones de la Europa occidental en las primeras décadas del siglo XX, España no gozó de un consistente movimiento vanguardista. Si bien entre 1918 y 1922 se dio el auge del "ultraísmo" español, sus fundadores (Rafael Cansinos-Asséns y Ramón Gómez de la Serna) rápidamente se alejaron de su propuesta estética. Lo mismo sucedió con el joven Jorge Luis Borges, quien formó parte de este "ismo" en España y lo difundió en Argentina, aunque tiempo después renegaría de sus alcances. Fueron pocos los que mantuvieron y ampliaron el legado ultraísta (el principal sería Gerardo Diego), otros se sintieron atraídos por "ismos" foráneos (en especial el surrealismo), pero la gran mayoría, si bien conoció y aprendió de la revolución vanguardista, también asumió y renovó la tradición hispana.

En el presente capítulo, vamos a estudiar a este conjunto de escritores que significaron una "vuelta al orden" en España, por lo general, agrupados bajo el nombre de "generación de 1927". Además, no olvidemos que su propuesta literaria se desarrolló dentro de un contexto lleno de conflictos político-sociales, tales como la dictadura de Primo de Rivera, la Segunda República española, la guerra civil y su desenlace: la dictadura fascista de Francisco Franco.

1▸ Contexto histórico-cultural

1.1. España y los movimientos de vanguardia

La difusión e influencia de los "ismos" en España fue relativa. Movimientos como el futurismo o el expresionismo –sobre todo el segundo– fueron poco conocidos en la península ibérica. La acogida al dadaísmo fue mayor y cronológicamente coincidió con la propuesta del ultraísmo, con el que identificamos a la vanguardia española.

El movimiento ultra –cuyos fundadores y máximos exponentes fueron Rafael Cansinos Asséns, Ramón Gómez de la Serna, así como los jóvenes Jorge Luis Borges y Gerardo Diego– se nutrió de "ismos" de la época, tales como el futurismo, el dadaísmo y el creacionismo del chileno Vicente Huidobro. Según Anthony Leo Geist, sus principales características son: hostilidad a la tradición; búsqueda de un arte sin política, ni ética; creación de una nueva realidad poética y confrontación con la realidad objetiva; para lograrlo, hubo un predominio de la metáfora como recurso de construcción de una realidad, dinámica y moderna, hasta el punto de afirmar que el *estilo* ultraísta es de un lenguaje esencialmente metafórico; etc.[1]

El general Primo de Rivera dirigió una dictadura de tendencia fascista moderada.

Los nuevos escritores que aparecieron en la década del 20, no continuaron con el legado ultraísta, difundido en revistas y periódicos. Con ello se evidencia que su existencia fue fugaz. Su único seguidor de la generación del 27 fue Gerardo Diego. Los demás optaron por otras tendencias.

1.2. Entre Primo de Rivera y Góngora

El 13 de setiembre de 1923, el general Miguel Primo de Rivera dio un golpe de estado y con ello puso fin a la Primera República española. La crisis socioeconómica en el país era general. El rey Alfonso XIII, consciente de esa crisis, avaló la dictadura, la cual también contó con el apoyo de militares, industriales y sectores conservadores en general, como la Iglesia católica. Las acciones políticas más relevantes que se tomaron fueron las siguientes: suspensión de la Constitución de 1876; prohibición de la libertad de prensa, disolución del Gobierno y el Parlamento, e implantación de un régimen dictatorial dirigido por un directorio militar que concentró todos los poderes del Estado.

La línea política de esta dictadura fue fascista, a la manera de Mussolini en Italia, aunque menos chauvinista y totalitaria. La oposición a ella fue mínima. Hubo una persecución a anarquistas y comunistas. Además, fueron eliminados los partidos políticos y se creó un único partido, la Unión Patriótica (1924). Se reforzó el proteccionismo estatal en favor de la industria nacional, se fomentó la construcción de obras públicas y se prohibió el uso de las lenguas regionales (catalán, vasco, gallego) en los actos públicos. Los intelectuales hispanos pertenecientes a la clase media y burguesa,

1 Cfr. Geist, Anthony Leo. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso*. Barcelona: Labor, 1980. Revísese en especial el capítulo 2.

vieron con buenos ojos la dictadura. Los jóvenes poetas del 27, agrupados en torno del Instituto Libre de Enseñanza, estaban más preocupados en cuestiones estéticas que políticas. Posteriormente, algunos como Rafael Alberti y García Lorca recién se adhirieron al comunismo durante la Segunda República (década del 30). Los demás siempre mantuvieron una línea conservadora.

A fines de la década del 20, factores externos (el crack del 29) e internos (corrupción generalizada, choque de intereses entre grupos de poder) generaron la caída de la dictadura. Se unieron socialistas, republicanos y los pocos intelectuales progresistas que había. Primo de Rivera dimitió el 28 de enero de 1930 y se refugió en París, donde murió dos meses después.

1.3. LA SEGUNDA REPÚBLICA, LA GUERRA CIVIL Y LA ASCENSIÓN FRANQUISTA

La guerra civil termina con el triunfo de Francisco Franco, quien implanta una sangrienta dictadura de carácter católico-fascista.

Con la caída de Primo de Rivera se proclama la Segunda República española (14 de abril de 1931). Antes de ello, el rey Alfonso XIII buscó un gobierno "constitucional", pero al no contar con el apoyo popular, fue obligado a salir del país y se refugió en París. Se creó un comité revolucionario, que se convertiría en el Gobierno provisional. El 10 de diciembre de 1931 es elegido presidente de la II República española Niceto Alcalá-Zamora. Se aprobó una nueva constitución cuyo eje eran los derechos humanos. Destacó el principio de laicidad, la posibilidad de expropiación forzosa y de nacionalización de servicios públicos; asimismo, se reconoció el matrimonio civil y el divorcio. Debido a la crisis económica hubo enfrentamientos callejeros, revueltas anarquistas, asesinatos por grupos extremistas de uno u otro bando, intentos de golpes militares y huelgas revolucionarias. Los inversionistas extranjeros presionaron a sus gobiernos para que no apoyaran a la nueva república de tendencia izquierda.

La Constitución republicana, promulgada el 9 de diciembre de 1931, prohibió los colegios y cementerios religiosos, y abrió la puerta a la nacionalización de los bienes de la Iglesia. Mientras tanto, el hijo del dictador, Primo de Rivera, funda la Falange Española en 1933. Este partido político de derecha radical, ultranacionalista, fascista y católico, cometió acciones violentas contra los grupos de izquierda, y atentó contra la República. Apoyaría el golpe franquista y su posterior dictadura.

El 17 de julio de 1936, el ejército del norte de Marruecos (todavía colonia española y francesa), liderado por el general Francisco Franco, encabezó un golpe de estado. Con ello se inició la guerra civil española, la cual duraría hasta el 1 de abril de 1939 y que sería un preámbulo de la Segunda Guerra Mundial, puesto que sirvió de campo de pruebas para las potencias del Eje (Alemania e Italia) y la Unión Soviética. Tuvo un costo de casi un millón de víctimas civiles. Muchos intelectuales del mundo se identificaron con la lucha de los republicanos. Entre los "mártires" españoles aparecen los poetas Federico García Lorca y Miguel Hernández. La mayoría de la generación emigró a América. Algunos se quedaron y se alinearon con el franquismo. En síntesis, el grupo del 27 había sido quebrado para siempre.

2› Definición

La generación del 27 es el grupo de escritores –en especial poetas– que rindió un homenaje al cordobés Luis de Góngora y Argote, en la ciudad de Sevilla, el año de 1927, al cumplirse el tricentenario de su muerte. El homenaje no fue gratuito, ya que los representantes del 27 consideraron al autor de las *Soledades* como uno de los creadores de la poesía moderna española y fueron continuadores de su legado.

Foto de los intelectuales que participaron en el homenaje a Góngora en 1927 en el Ateneo de Sevilla. De izquierda a derecha: Rafael Alberti, Federico García Lorca, Juan Chabás, Salvador Bacarisse, José María Platero, Blasco Garzón (presidente del Ateneo), Jorge Guillén, José Bergamín, Dámaso Alonso y Gerardo Diego.

También fueron conocidos con otros apelativos:

- **Los nietos del 98**

  Admiraron a los poetas de esta generación y en especial consideraron como maestro a Juan Ramón Jiménez. Luego, reconocieron la profundidad lírica y humana de Antonio Machado.

- **La generación de la Dictadura**

  Debido a su aparición en la década del 20, que coincidió con la dictadura de Primo de Rivera.

- **La generación del 25**

  En este año comenzaron a publicar Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, entre otros. También aparecen poemas publicados un poco antes de Pedro Salinas y Federico García Lorca.

3› Características

3.1. Predominio de la lírica

La mayoría de estos escritores fueron poetas. Un segundo género en importancia es el dramático, con la creación de comedias y tragedias en autores como Rafael Alberti y Federico García Lorca. Ya que muchos de ellos fueron catedráticos, también destacó el ensayo.

3.2. Influencia del surrealismo francés

De los "ismos" difundidos en este periodo, el surrealismo sería el de mayor acogida para algunos integrantes de la generación, mientras que otros mostrarían indiferencia por este y los "ismos" en general (sobre todo Guillén y Dámaso Alonso). Además, no podemos hablar de un "surrealismo español", sino de su asimilación en aras del desarrollo poético hacia una etapa de madurez, lo cual se enlaza con un periodo de crisis personal que los acercaría a esta estética. Entre ellos tenemos a Lorca (*Poeta en Nueva York*), Alberti (*Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*), Aleixandre (*Espadas como labios*) y Cernuda (*Un río, un amor*).

3.3. HETEROGENEIDAD DE ESTILOS

No podemos hablar de una "escuela", sino de un conjunto de poetas, cada uno con su estilo, aunque con ciertos rasgos estéticos similares más en unos que en otros. Así, en forma didáctica podríamos agrupar a los del 27 de la siguiente manera:

Guernica, cuadro de Pablo Picasso inspirado en el bombardeo al pueblo vasco de Guernica por el ejército fascista de Franco (26 de abril de 1937).

- De tendencia "purista": hubo un rechazo de lo social y una búsqueda exclusiva por crear un mundo poético totalmente "soberano". Destacaron Pedro Salinas y sobre todo Jorge Guillén.
- De estilización "culta" de lo popular: en especial en Rafael Alberti y Federico García Lorca, hubo un interés por representar la idiosincrasia de diversos grupos populares, aunque empleando un estilo que combinara las formas tradicionales con los aportes de los "ismos".
- De surrealismo "moderado" e "intelectual": sobre todo en Cernuda y Aleixandre.
- De compromiso social: el "último" Alberti y la obra mayor de Miguel Hernández.

3.4. VARIEDAD DE PROPUESTAS IDEOLÓGICAS

En general, los del 27 buscaron crear una literatura sin un propósito social, lo cual evidencia en ellos una postura evasiva. Durante la guerra civil se alinearon con la República (a excepción de Gerardo Diego), aunque más en teoría que en la práctica. Sin contar a Lorca, Alberti y Hernández, podemos decir que los del 27 tuvieron una posición política burguesa, acorde con su extracción de clase.

3.5. BÚSQUEDA POR "TRASCENDER" LA REALIDAD Y CREAR "OTRA" A TRAVÉS DE LA POESÍA

La insatisfacción de los del 27 se evidenció en la creación de imágenes que no mostraran el mundo "tal y como es", sino que se opusieran a este y lograran así un "nuevo mundo" poético, acorde con la sensibilidad y el intelecto del poeta. Este factor es clave para entender la admiración por Góngora. Como señalaría Cernuda, hubo en este periodo una actitud "antirrealista".

3.6. LA METÁFORA COMO RECURSO ESTÉTICO/IDEOLÓGICO PRINCIPAL

Ese "antirrealismo" se obtuvo a través de la invención de metáforas nuevas donde se observa la mezcla del surrealismo onírico con el intelectualismo trayendo algo nuevo (o neogongorino).

Lorca define la metáfora como "unión de dos contrarios". Señala que esta figura "une dos mundos antagónicos por medio del salto ecuestre que da la imaginación"[2]. Entonces, esta imaginación une sueño y razón para la construcción de metáforas que muestren la realidad de una nueva manera.

3.7. UNIÓN ENTRE LO EXPERIMENTAL DE LA VANGUARDIA CON LA TRADICIÓN ESPAÑOLA

Hemos observado la ambivalencia en cuanto a la aceptación de los "ismos", en algunos de rechazo e indiferencia, como en otros de aceptación momentánea. Pero ello se combina con el legado de la tradición, tanto popular (el romancero y los cancioneros) como culta (Garcilaso, Fray Luis, San Juan, Góngora). En ese sentido, hubo una renovación de la tradición poética hispana al asimilar rasgos vanguardistas.

4▸ PRINCIPALES REPRESENTANTES

4.1. PEDRO SALINAS

4.1.1. Vida

Nació en Madrid en 1891. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Central. Empezó a publicar sus poemas en la revista *Prometeo*, dirigida por Ramón Gómez de la Serna. (1911). En 1918 ganó la cátedra de Literatura en la Universidad de Sevilla. Retornó a Madrid en 1926 y combinó la creación poética con la enseñanza universitaria. En 1936 viajó a EE. UU. y trabajó en el Wellesley College (Massachusetts) como profesor visitante. No regresó más a España. También enseñó en la John Hopkins University y en la Universidad de Puerto Rico. Murió en Boston en 1951.

Pedro Salinas, poeta purista cuyo eje temático es el amor idealizado, de carácter conceptista.

4.1.2. Características de su obra

La labor literaria de Salinas fue doble: poeta y profesor universitario. Ambas, sin embargo, presentan evidentes vínculos, sobre todo en cuanto a los autores en que se especializó como estudioso (Garcilaso, Quevedo, Bécquer, Juan Ramón Jiménez) y cuya influencia podemos rastrear en sus poemas.

Toda la poesía que escribe en España –antes de su autoexilio americano– destaca por una búsqueda de cierto "purismo" lírico, alejamiento de lo cotidiano y trascendencia de las esencias, así como en el predominio del tema amoroso. Salinas es uno de los grandes poetas del amor en lengua castellana, aunque su musa es más reflexiva e interiorista que desbordante de pasión y sensualidad.

twitter.com/calapenshko

2 Ibídem. p. 91.

Su acercamiento a la estética vanguardista en sus primeros poemas (algo de ultraísmo y creacionismo) fue leve y muy rápidamente abandonado. Su arte se nutre de los clásicos españoles de vena romántica –ya mencionados–, así como de autores más cercanos en el tiempo, sobre todo Jiménez.

Su lenguaje no es barroco ni recargado, sino todo lo contrario: delicado, de escaso brillo metafórico, pero pleno de emoción sincera; evidencian una obra que, al ir alcanzando mayor madurez, fue cada vez más depurada de retórica verbal, de elementos decorativos y anecdóticos. Podríamos sintetizar el estilo de su primera gran etapa como la expresión íntima y desnuda del sentimiento amoroso.

Esa visión desapasionada del amor, más metafísica y sentenciosa, lo ha llevado a reflexionar sobre la naturaleza contradictoria del sentimiento amoroso, representada en la creación de expresiones poéticas que evidencian una oposición de ideas. Los estudiosos definen este estilo como "conceptismo interior", donde las imágenes que representan lo amoroso, provenientes del mundo de las esencias (de ahí lo de interior), se contradicen muchas veces, y esa ambivalencia sea quizá la mejor definición del amor. Podemos observarlo en estos versos de su libro *Presagios*:

"El alma tenías
tan clara y abierta,
que yo nunca pude
entrarme en tu alma."

Los poemarios que escribe antes de la Guerra Civil presentan en general estas características. Los libros de su periodo "americano" se nutren un poco más de lo social y menos de las esencias. Pero su tono es más desgarrador y pesimista en cuanto al devenir humano. Jorge Guillén señala, sin embargo, tres etapas (cada una representada por tres libros) en la poesía de Salinas:

> "Esta obra poética (...) se distribuye en nueve libros, que se agrupan en tres etapas. La etapa inicial –de 1923 a 1931– comprende *Presagio, Seguro azar, Fábula y signo*. La segunda etapa constituye en rigor un verdadero ciclo. De 1933 a 1938 se desenvuelve el gran tema: *La voz a ti debida, Razón de amor*, y al final *Largo lamento*... Esenciales son también los tres libros de los años 40: *El contemplado, Todo más claro* y el póstumo *Confianza*. Este postrer repertorio no tenía nombre. Y se escogió como título general el de uno de los poemas –"Confianza"– que convenía a la inspiración del último Salinas"[3]

Podemos concluir, entonces, que la obra de Salinas, a pesar de mostrar una ligera "vuelta a la realidad" en sus últimos poemas, dio prioridad a una reflexión poético-metafísica del amor.

4.1.3. Obras

- Poesía: *Presagios* (1924), *Seguro azar* (1929), *Fábula y signo* (1931), *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936), *Largo lamento* (escrito entre 1936 y 1939), *Todo más claro* (1949).
- Narrativa: *Víspera del gozo* (1926), *La bomba increíble* (1950), *El desnudo impecable* (1951).

3 Tomado de: Joaquín González Muela. "Introducción" en *La voz a ti debida. Razón de amor*. Madrid: Castalia, 1976. p. 14.

- Teatro: *Judit y el tirano* (1945), *El director* (1936).
- Ensayo y crítica literaria: *Literatura española, siglo xx* (1949) y *Ensayos de literatura hispánica* (1958).

4.1.4. La voz a ti debida

Como señala Jorge Guillén, forma parte de una trilogía amorosa. El título lo toma de la "Égloga III" de Garcilaso de la Vega.

Se ha discutido si es un poema o un poemario. Sin embargo, por su estructura y desarrollo temático, afirmamos que es un poema lírico, dividido en una importante cantidad de apartados, los cuales constituyen una unidad temática en cuanto a la representación del amor.

Características formales

- Género: lírico.
- Estructura: es un poema dividido en 70 apartados sin título. El libro inicia con un verso de Shelley: "Thou Wonder, and Thou Beauty, and Thou Terror" ("tú la maravilla, y tú la belleza, y tú el terror"; la traducción es nuestra).
- En los 70 apartados del poema hay una constancia de heptasílabos o de octosílabos. También se matizan con otros metros, tales como tetrasílabos y pentasílabos. Además, la ausencia de rima –tanto asonante como consonante– nos da la idea de verso blanco.
- Estilo: ya se ha indicado la claridad y sencillez de su lenguaje poético, carente de términos rebuscados, aunque sí se aprecia una complejidad en los conceptos que se entrelazan en la representación del tema amoroso. A esto se le conoce como "conceptismo interior".
- Uso de figuras retóricas: en general, los versos breves de Salinas emplean en forma mesurada la variedad de figuras literarias. Por ejemplo, la metaforización es escasa, motivo por el cual es una poesía más de conceptos que de imágenes.

La adjetivación es mínima, aunque precisa: "el tierno cuerpo rosado", es uno de los escasos ejemplos en que un nombre está acompañado de dos cualidades.

Las figuras que sí predominan en *La voz a ti debida* son las de oposición y en especial la antítesis como principal recurso para la configuración del conceptismo interior.

> Tu verdad me asegura que nada fue mentira

Ello evidencia que las figuras no son meros adornos, sino que su comprensión permite profundizar en el contenido temático de la obra.

- Una característica fundamental es el uso constante de pronombres, con la intención de "despersonalizar" a los amantes y de representar una visión esencial de lo amoroso:

> Te quiero pura, libre, entre todas las gentes
> irreductible: tú. del mundo,
> Sé que cuando te llame solo tú serás tú.

(Lo resaltado es nuestro)

Contenido

En este poema, Pedro Salinas continúa una tradición poética cuyo origen está en el dulce estilo nuevo y que en lengua castellana inicia Garcilaso de la Vega y que luego continuarían otros como Quevedo y Bécquer. Esto es la **exaltación idealizada y neoplatónica de la amada**.

Sin embargo, a diferencia de los *estilnovistas*, para quienes la mujer era esa "donna angelicata" que los guiaba hacia el camino de la perfección espiritual, en *La voz a ti debida* la amada es una esencia a la que hay que descubrir "detrás de las cosas", perfecta e infalible.

El poeta busca a la amada "detrás de las gentes", pero no en su "nombre" o "imagen", ni siquiera en su "alma", sino "más allá". Con ello observamos un problema gnoseológico: el poeta busca la identidad de la amada –y de sí mismo– detrás de todo.

> Por encontrarte, dejar
> de vivir en ti, y en mí,
> y en los otros.
> Vivir ya detrás de todo,
> del otro lado de todo
> –por encontrarte–,
> como si fuese morir.

Federico García Lorca y Rafael Alberti fueron alumnos de Pedro Salinas (centro) en la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Salinas está evocando la experiencia arrobadora del encuentro con la amada, la cual dice fue "tan de verdad / que parecía mentira". Pero esa experiencia particular es insuficiente, por lo que el poeta quiere "vivirla para adentro".

El **dolor por la pérdida** de una experiencia, de una mujer con nombre, con cuerpo, es lo que el poeta sugiere, motivo por el cual desea olvidar todos esos elementos tangenciales que le recuerden que ha perdido una dicha que tuvo entre sus brazos, y volverlos sombra, sueño, lo cual duele menos perder.

A nuestro parecer, aquí está la clave del poema. El poeta quiere transformar sus experiencias amorosas particulares –con un cuerpo, un nombre, un tiempo y un espacio específicos– en una esencia, una forma abstracta, para que así le duela menos la pérdida de la dicha momentánea (dicho de otra manera: la única felicidad verdadera es la de un breve instante). Y por eso se protege en los pronombres, palabras sin rostro ni cuerpo donde quiere construir su mundo de esencias y donde ya no le afecte haber perdido a una mujer "de carne y hueso", sino que pueda regodearse con la imagen, como una sombra, que ha construido a través del sueño y que es para él esa verdad que está "detrás de todo".

LA VOZ A TI DEBIDA

(fragmentos)

Sí, por detrás de las gentes
te busco.
No en tu nombre, si lo dicen,
no en tu imagen, si la pintan.
Detrás, detrás, más allá.
Por detrás de ti te busco.
No en tu espejo, no en tu
letra,
ni en tu alma.
Detrás, más allá,
también detrás, más atrás
de mí te busco. No eres
lo que yo siento de ti.
No eres
lo que me está palpitando
con sangre mía en las venas,
sin ser yo.
Detrás, más allá te busco.
Por encontrarte, dejar
de vivir en ti, y en mí,
y en los otros.

Vivir ya detrás de todo,
al otro lado de todo
–por encontrarte–,
como si fuese morir.
(...)
¡Si me llamaras, sí,
si me llamaras!
Lo dejaría todo,
todo lo tiraría:
los precios, los catálogos,
el azul del océano en los
mapas,
los días y sus noches,
los telegramas viejos
y un amor.
Tú, que no eres mi amor,
¡Si me llamaras!
(...)
Para vivir no quiero
islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta
vivir en los pronombres!
Quítate ya los trajes,
las señas, los retratos;

ya no te quiero así,
disfrazada de otra.
Hija siempre de algo.
Te quiero pura, libre,
irreductible: tú.
Sé que cuando te llame
entre todas las gentes
del mundo,
solo tú serás tú.
Y cuando me preguntes
quién es el que te llama,
el que te quiere suya,
enterraré los nombres,
los rótulos, la historia.
Iré rompiendo todo
lo que encima me echaron
desde antes de nacer.
Y vuelto ya al anónimo
eterno del desnudo,
de la piedra, del mundo,
te diré:
"yo te quiero, soy yo."[4]

4.2. JORGE GUILLEN

4.2.1. Vida

Nació en Valladolid en 1893. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid, aunque obtuvo la Licenciatura en la de Granada (1913). Admirador y amigo de Pedro Salinas, dedicaría a este la totalidad de su obra poética. En 1924 se doctoró con una tesis sobre Góngora. Fue catedrático en la Universidad de Murcia, Oxford y Sevilla. Dictaba en esta última cuando lo sorprendió la guerra civil. Fue encarcelado y finalmente pudo salir de la España franquista en 1938. Radicó en Estados Unidos y enseñó en la Wellesley College de Massachusets y en Harvard. Años después podría retornar a su país. En 1977 obtuvo el Premio Cervantes. Murió en 1984.

Jorge Guillén es el máximo exponente de la poesía pura en la generación.

4.2.2. Características de su obra

Es el máximo representante de la poesía "pura" en España. Participó de la polémica entre Paul Valéry y el abad Brémond en torno a la

4 SALINAS, Pedro. *La voz a ti debida*. Buenos Aires: Losada, 1999.

"pureza" de la poesía, y estuvo a favor del primero en cuanto a que no hay nada "externo" a la poesía que lo defina. La poesía es un ente hecho de palabras.

La primera parte de su producción poética la reúne en un solo libro, el cual fue su proyecto más ambicioso y obra mayor: *Cántico*, del cual tenemos cuatro versiones (la primera es de 1928 y presenta 75 poemas; la segunda, de 1936 con 125 poemas; la tercera, de 1945 con 270 poemas; la última,de 1950 con 334 poemas). Esto permitió que a lo largo de treinta años mantuviera una unidad estilística y temática sorprendente.

Guillén fue un obsesionado por la búsqueda de perfección formal. No entendía la poesía como mensajera de los hombres, sino como una obra de arte cuya trascendencia radica en sí misma. Adaptó elementos de la tradición lírica española al otorgarles un estilo intelectual y en absoluto pasional. Su estética se enriquece con las propuestas de Jiménez y Salinas.

"LOS NOMBRES"

Albor. El horizonte
entreabre sus pestañas
y empieza a ver. ¿Qué? Nombres.
Están sobre la pátina de las cosas. La rosa
se llama todavía hoy rosa, y la memoria de
su tránsito, prisa,
prisa de vivir más.
A largo amor nos alce esa pujanza agraz
del instante, tan ágil
que en llegando a su meta
corre a imponer Después.
Alerta, alerta, alerta
yo seré, yo seré.
¿Y las rosas? Pestañas
cerradas: horizonte
final. ¿Acaso nada?
Pero quedan los nombres.[5]

(De *Cántico*)

4.2.3. Obras

Cántico (cuatro ediciones: 1928, 1936, 1945, 1950), *Maremagnum* (1957), *Que van a dar en la mar* (1960), *A la altura de las circunstancias* (1963).

4.3. VICENTE ALEIXANDRE

4.3.1. Vida

Nació en Sevilla en 1898. Vivió su infancia en Málaga y en 1909 su familia se trasladó a Madrid. Estudió Derecho y Comercio. Trabajó en una compañía de ferrocarriles y como profesor en la Escuela de Comercio, pero la tuberculosis renal lo apartó de toda labor profesional. Descubrió la poesía a través de una antología de Rubén Darío; también se emocionó con los románticos alemanes, los simbolistas y surrealistas franceses, Bécquer, Machado y Jiménez. Formó parte del homenaje a Góngora en Sevilla. En 1933, su libro *La destrucción o el amor* obtuvo el Premio Nacional de Literatura. Fue amigo de Neruda y

De izquierda a derecha, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Federico García Lorca. Entre ellos predominó el compañerismo.

5 RAMONEDA, Arturo (ed.) *Antología poética de la generación del 27*. Madrid: Editorial Castalia, 1990. p. 115.

Miguel Hernández. Después de la guerra civil, se quedó en España. En 1949 fue elegido miembro de la Real Academia Española. Obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1977. Falleció en Madrid en 1984.

4.3.2. Características de su obra

En sus primeros libros de poesía está muy cercano a la estética surrealista, de la cual poco a poco se va liberando para obtener así un estilo particular, pero siempre teniendo como ejes las tradiciones francesa e hispana. Comparte con los surrealistas un tema fundamental de su visión de mundo: el amor, el cual es representado por Aleixandre como una fuerza liberadora y a la vez avasalladora del ser humano. En el amor se une lo bueno y lo malo, la vida y la muerte, la paz y la violencia. Es una fuerza ecuménica que arrastra al individuo y lo hace conocedor de su naturaleza, su destino y su vida/muerte.

Pedro Salinas, sobre la poesía de Aleixandre, señala lo siguiente: "se advierte un *panteísmo pesimista* que hace del impulso amoroso una vía para la destrucción del individuo y para su fusión con la gran fuerza cósmica, meta anhelada del poeta para quien la vida del hombre es solo imperfección, dolor y angustia"[6].

4.3.3. Obras

Ámbito (1928), *Espadas como labios* (1932), *La destrucción o el amor* (1935), *Pasión de la tierra* (1935), *Sombra del paraíso* (1944), *Nacimiento último* (1953), *Historia del corazón* (1954), *En un vasto dominio* (1962), *Poemas de la consumación* (1968), *Diálogos del conocimiento* (1974).

»» "UNIDAD EN ELLA"

Cuerpo feliz que fluye entre mis manos,
rostro amado donde contemplo el mundo,
donde gracioso pájaros se copian fugitivos,
volando a la región donde nada se olvida.
Tu forma externa, diamante o rubí duro,
brillo de un sol que entre mis manos deslumbra,
cráter que me convoca con su música íntima,
con esa indescifrable llamada de tus dientes.
Muero porque me arrojo, porque quiero morir,
porque quiero vivir en el fuego, porque este aire de fuera
no es mío, sino el caliente aliento
que si me acerco quema y dora mis labios desde un fondo.
Deja, deja que mire, teñido del amor,
enrojecido el rostro por tu purpúrea vida,
deja que mire el hondo clamor de tus entrañas
donde muero y renuncio a vivir para siempre.
Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo,
quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente
que regando encerrada bellos miembros extremos
siente así los hermosos límites de la vida.[7]

6 Tomado de: García López. Ob. Cit. p. 639.

7 ALEIXANDRE, Vicente. *La destrucción o el amor*. Barcelona: Editorial Sol 90. 2003. pp. 18-19.

4.4. LUIS CERNUDA

4.4.1. Vida

Nació en Sevilla en 1902. Se educó en un ambiente de rígidos principios morales y religiosos. En 1919 comenzó a estudiar Derecho en la Universidad de Sevilla (tuvo como profesor a Pedro Salinas). Un año después murió su padre. En 1923 hizo el servicio militar y de paso decidió su vocación poética. Después de morir su madre, vendió la casa y se estableció en Madrid. Salinas le consiguió un puesto de lector de español en la Universidad de Toulouse, donde entró en contacto con el surrealismo. Comenzó a colaborar en la revista revolucionaria *Octubre* y apoyó decididamente a la República durante la guerra civil. En 1937 participó en el II Congreso de Intelectuales Antifascistas en Inglaterra y nunca más regresó a España. Enseñó en Glasgow, Cambridge, Mount Holyoke College de EE. UU. En 1962 pasó a México y fue profesor de la UNAM. Falleció en 1963.

Luis Cernuda destaca por sus versos sugerentes que exaltan la pasión amorosa.

4.4.2. Características de su obra

En sus primeros poemas, hay una presencia constante de la ternura y la juventud. Con una mayor madurez, y ya en contacto con el surrealismo francés, concreta la noción vital de que vida y arte no son inseparables. Entonces, lo que hasta ese momento había sido básicamente una labor estética, se convierte en expresión profunda, grave y sincera de una apasionada vocación poética.

Sus grandes temas son de ímpetu romántico: el amor, la muerte, la soledad, la melancolía. Todo ello se une a un lenguaje poético más clásico que experimental. Porque si bien la llegada del surrealismo fue fundamental en su vida y obra, no fue un poeta surrealista. No practicó la escritura automática, sino que aprovechó sus alcances para evidenciar un espíritu apasionado y libre, pero a través de una rigurosa condensación del lenguaje poético.

4.4.3. Obras

- Poesía: *Perfil de aire* (1927), *Los placeres prohibidos* (1931), *La realidad y el deseo* (1936; en 1958 se publica una edición aumentada), *Desolación de la quimera* (1962).
- Poemas en prosa: *Ocnos* (1942) y *Variaciones sobre tema mexicano* (1964).

4.5. RAFAEL ALBERTI

4.5.1. Vida

Nació en Cádiz en 1902, en el seno de una familia de origen italiano. Se trasladó a Madrid en 1917. Comenzó a visitar la residencia de estudiantes, donde entabló amistad con sus futuros compañeros de generación. En 1925 ganó el Premio Nacional de Literatura con su poemario *Marinero en tierra*. Participó del homenaje a Góngora en el Ateneo de Sevilla (1927). Debido a su toma de conciencia por lo que pasaba en su país, se afilió al Partido Comunista.

Durante la guerra civil fue miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Después de la derrota republicana, Alberti y María Teresa León, su esposa, marcharon al exilio. Se trasladaron a París hasta que el gobierno de Pétain les retiró el permiso de trabajo por su filiación comunista. En 1940, ante la amenaza alemana, se trasladaron a Chile acompañados por Pablo Neruda. Desde entonces Rafael Alberti vivió un largo exilio que lo llevó a Buenos Aires y Roma. No regresó a España hasta 1977, después de la muerte del dictador Franco. Ese año fue elegido diputado al Congreso en las listas del Partido Comunista, pero renunció porque lo que deseaba era estar en contacto con el pueblo. Obtuvo el Premio Cervantes en 1983. Murió en su tierra natal en 1999.

4.5.2. Características de su obra

Los estudiosos han observado que su obra transcurre por distintas etapas: culto-popular, neogongorista, surrealista y de compromiso social:

- **Culto-popular.** En esta etapa, sus temas y formas populares son tomados no directamente del pueblo, a la manera de Lorca, sino de la tradición popular literaria. Se caracteriza por la musicalidad del verso, la ágil y elegante interpretación de los motivos tradicionales y la flexibilidad del ritmo. Destaca su poemario *Marinero en tierra*.
- **Neogongorista.** Este segundo periodo es de una poesía esencialmente metafórica y humorística (sobre todo trabaja temas de la vida moderna y las imágenes empleadas presentan cierto sustrato ultraísta). Destaca su libro *Cal y canto*.
- **Surrealista.** Tras una ferviente lectura de los surrealistas –pero sin llegar a serlo–, el poeta presenta un mundo turbulento y angustioso, surgido al parecer del mundo del inconsciente, en el que aparecen figuras caóticas a las que llama "ángeles", las cuales van personificando la bondad, la ira, la fealdad, el olvido y la muerte. Tenemos justamente su libro *Sobre los ángeles*.
- **De compromiso social.** Al tomar conciencia de la injusticia social y de la lucha que comienza a librarse en su país y en el mundo, desarrolla una poesía que representa la protesta del pueblo y sus anhelos. Destaca su libro *El poeta en la calle*.

"SUEÑO DEL MARINERO"[8]

Yo, marinero en la ribera mía,
posada sobre un cano y dulce río que
da su brazo a un mar de Andalucía,
sueño en ser almirante de navío,
para partir el lomo de los mares
al sol ardiente y a la luna fría.
¡Oh los yelos del sur! ¡Oh las polares
islas del norte! ¡Blanca primavera,
desnuda y yerta sobre los glaciares,
cuerpo de roca y alma de vidriera!
¡Oh, estío tropical, rojo, abrasado,
bajo el plumero azul de la palmera!
Mi sueño, por el mar condecorado,
va sobre su bajel, firme, seguro,
de una verde sirena enamorado,
concha del agua allá en su seno oscuro.
¡Arrójame a las ondas: marinero:
– sirenita del mar, yo te conjuro!
Sal de tu gruta, que adorarte quiero,
sal de tu gruta, virgen sembradora,
a sembrarme en el pecho tu lucero.
Ya está flotando el cuerpo de la aurora
en la bandeja azul del océano
y la cara del cielo se colora
de carmín. Deja el vidrio de tu mano
disuelto en la alba urna de mi frente,
alga de nácar, conladora en vano
bajo el vergel añil de la corriente.

8 ALBERTI, Rafael. *Marinero en tierra*. Buenos Aires: Losada, 1945. 8-10 pp.

4.5.3. Obras

Marinero en tierra (1924), *Cal y canto* (1929), *Sobre los ángeles* (1929), *El poeta en la calle* (1936), *De un momento a otro* (1937), *A la pintura* (1946), *Ora marítima* (1953).

4.6. MIGUEL HERNÁNDEZ

4.6.1. Vida

Miguel Hernández cantó a la causa popular y a la lucha contra toda opresión.

Nació en Orihuela en 1910, en el seno de una familia humilde. De niño fue pastor de cabras. No pudo obtener su bachillerato, ya que dejó de estudiar para trabajar. Sin embargo, dedicaba horas a la literatura. Visitaba constantemente la Biblioteca Pública de su pueblo. Viajó a Madrid, donde comenzó a publicar sus poemas en periódicos y revistas. Entabló amistad con Vicente Aleixandre y Pablo Neruda. Tuvo cierto giro surrealista, pero luego escribió una obra de mayor compromiso social. Al estallar la guerra civil, se alistó en el bando republicano. En plena contienda, escapó a Orihuela para casarse con Josefina Manresa. En 1937 asistió al II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas celebrado en Madrid y Valencia, y más tarde viajó a la Unión Soviética en representación de la República. Terminada la guerra, es capturado en su pueblo natal y entregado a la Guardia Civil. Fue condenado a muerte en 1940. Intelectuales y amigos diversos abogaron por él y se le cambió la pena por 30 años de cárcel. Pasó por diversas prisiones, hasta llegar al Reformatorio de Adultos de Alicante, donde, víctima de enfermedades como la bronquitis, el tifus y la tuberculosis, murió en 1942.

4.6.2. Características de su obra

Generacionalmente, es un poeta posterior a los del 27 (pertenece a la generación de 1936, cuando se inicia la guerra civil); sin embargo, su obra presenta afinidades con los autores anteriores.

Su poesía de juventud presenta atracción por el surrealismo y en general desarrolla una temática amorosa. Sin embargo, poco a poco le va ganando el gusto por los clásicos españoles y por la obra de García Lorca. Al iniciar la guerra civil, su literatura adopta un marcado compromiso social y político. Es así como el lujo retórico y el sentimiento amoroso de su primera etapa dan paso a un estilo llano y a una pasión patriótica y de fervorosa lucha, lo cual se manifiesta tanto en la obra como en la vida.[9]

4.6.3. Obras

- Poesía: *Perito en lunas* (1933), *El rayo que no cesa* (1936), *Viento del pueblo* (1937), *Cancionero y romancero de ausencias* (publicación póstuma: 1954).
- Teatro: *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eres* (1934), *El labrador de más aire* (1937).

9 Tomado de: José Bergua (ed.). *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*. Madrid: Ediciones Ibéricas. 1972. p. 785.

4.7. FEDERICO GARCÍA LORCA

4.7.1. Vida

Federico García Lorca combinó las novedades del vanguardismo con el arte popular andaluz.

Nació en Fuente Vaqueros (Granada), en 1898. En 1915 inicia las carreras de Filosofía y Letras, que nunca terminaría. En 1918 se instaló en la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde amista con maestros como Juan Ramón Jiménez y condiscípulos como Alberti. En 1923 se licenció en Derecho. Por esos años también escribió y estudió música con Manuel de Falla. En 1927 obtuvo su primer éxito teatral con *Mariana Pineda*. Fue amigo del pintor Salvador Dalí y del cineasta Luis Buñuel.

En 1927 formó parte del homenaje a Góngora en Sevilla. Un año después apareció el *Romancero gitano*, que le dio una inmensa fama.

En 1929 viajó a Nueva York para estudiar en la Universidad de Columbia. El conocimiento de las contradicciones en la "capital del mundo" lo inspiran para escribir los geniales poemas de *Poeta en Nueva York*. Conoció Cuba y de allí regresó a España. En 1932 fundó el teatro universitario "La Barraca", que dirigió hasta 1935. Con este grupo teatral viajó por distintas provincias de España, así como países de Hispanoamérica. Por esos años, su orientación giró decididamente a la izquierda. Fue uno de los más reconocidos defensores de la República. Al estallar la guerra civil se encontraba en su tierra natal. Es allí donde fue capturado por militares y fusilado en Granada. La noticia conmocionó al mundo. Poetas como Machado, su amigo Neruda, casi todos los del 27, entre otros, le dedicarían poemas, testimonios y homenajes.

4.7.2. Características de su obra

- Su obra –tanto la poesía como el teatro– pasa por un proceso de evolución que lo lleva de textos menores (*Libro de poemas, El maleficio de la mariposa*) a joyas de la literatura universal (*La casa de Bernarda Alba, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*).
- Su literatura se nutre de la tradición española, en especial andaluza, la cual combina con las innovaciones de la vanguardia (específicamente del surrealismo).
- Trabajó formas poéticas populares como el cante jondo y el romance, a los cuales dio expresividad totalmente nueva.
- Su lírica presenta elementos teatrales y su dramática, elementos líricos. Por ejemplo, es constante la inserción de canciones y versos populares en su teatro; en la poesía apreciamos el desarrollo de una trama y la aparición de personajes.
- Musicalidad y predominio de imágenes sugerentes.
- Es creador de metáforas innovadoras y sugestivas, más sensoriales que intelectuales, las cuales no buscan una imitación pasiva de la realidad, sino configurar una realidad nueva que ponga en tela de juicio la que conocemos (por ejemplo del mundo de lo onírico, lo cual evidencia la influencia surrealista): "En la copa de un olivo / lloran dos viejas mujeres.

/ El toro de la reyerta / se sube por las paredes" o bien "Se fueron los árboles de la pimienta / los pequeños botones de fósforo. / Se fueron los camellos de carne desgarrada / y los valles de luz que el cisne levantaba con el pico."

- Destaca en la representación de la psicología femenina, en especial de la mujer rural española. Profundiza sobre todo en su lado pasional y cómo este choca con las convenciones de un contexto machista y que muchas veces la mujer defiende o problematiza.
- Los temas eje de su obra son la pasión y la muerte. Sobre la base de estos, tenemos otros como el sentimiento de honor (la honra), la pasión amorosa y sexual, el instinto maternal, las convenciones sociales, el dramatismo del mundo gitano-andaluz, la violencia y el destino.
- En su obra, hay símbolos constantes, traídos de la tradición pero actualizados en su peculiar mundo literario. Es así como destacan el agua (la fertilidad), la luna (el escenario nefasto), la sangre (la pasión y la fatalidad), el cuchillo (la muerte), el caballo (la pasión), entre otros.
- Sus personajes (gitanos, mujeres), por lo general, son seres que se dejan ganar por el arrobamiento de la pasión, lo cual los lleva a romper ciertas convenciones sociales (el matrimonio, la fidelidad, el honor) y eso traerá como consecuencia fatal la muerte.

4.7.3. Obras

- Poesía: *Libro de poemas* (1921), *Poema del cante jondo* (1921), *Romancero gitano* (1928), *Poeta en Nueva York* (escrito entre 1929 y 1930, pero editado en 1940), *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935).
- Drama histórico: *Mariana Pineda* (1927).
- Comedia: *La zapatera prodigiosa* (1930), *Así que pasen cinco años* (1931), *Doña Rosita la soltera* (1935).
- Tragedia: *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934), *La casa de Bernarda Alba* (1936). Estas obras conforman su famosa "trilogía trágica".

4.7.4. *Romancero gitano*

Características formales

- Género: lírico.
- Estructura: el libro está compuesto por 18 poemas. Los últimos tres están agrupados en un apartado titulado "Tres romances históricos".
- Métrica: Lorca emplea el romance en todos los poemas: estrofa de cantidad indeterminada de versos octosílabos (de arte menor) con rima asonante solo en los versos pares.
- Estilo: García Lorca puede ser incluido dentro de una tendencia donde se fusiona lo culto y lo popular, lo tradicional y lo nuevo-vanguardista. El *Romancero gitano* es una de las mejores muestras de ello. El lenguaje lorquiano en este libro se nutre de una tradición castellana de siglos, pero rápidamente nos percatamos de que hay una forma nueva de mirar el mundo, los hechos y sus personajes. El léxico y los giros populares se mezclan con imágenes maravillosas, oníricas y sensoriales más que intelectuales. Lorca busca así crear un universo propio y no el de la realidad objetiva del pueblo gitano.

- Uso de las figuras retóricas: la figura por excelencia en este libro es la **metáfora**, de carácter sensorial o pura. El universo lorquiano en este libro, como el de las *Soledades* de Góngora, crea sus imágenes propias, con el deseo no de imitar la realidad, sino de crear una nueva. Aunque, a diferencia del cordobés, cuyas metáforas eruditas pueden entenderse si se maneja el referente mitológico, las imágenes lorquianas son menos "textuales" y más personales, además de oníricas, motivo de su dificultad. Buscan afectar los sentidos más que despertar el intelecto, lo cual es una característica de la lírica moderna. Algunos ejemplos son los siguientes:
  - "La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos" ("Romance de la luna luna").
  - "Ella sigue en su baranda / verde carne, pelo verde / soñando en la mar amarga." ("Romance sonámbulo" / metáforas adjetivas).

  Otras figuras que también apreciamos son las siguientes:
  - Símil: "La iglesia gruñe a lo lejos / como un oso panza arriba." o "El almidón de su enagua / me sonaba en el oído / como una pieza de seda / rasgada por diez cuchillos."
  - Prosopopeya: "Frunce su rumor el mar. / Los olivos palidecen." o "La tarde loca de higueras / y de rumores calientes / cae desmayada en los muslos / heridos de los jinetes."
  - Hipérbaton: "Su luna de pergamino / Preciosa tocando viene" o "Sus ojos en las umbrías / se empañan de inmensa noche."
- Aparición de personajes simbólicos: Preciosa, San Cristobalón, la casada infiel, Antoñito el Camborio, etc. Hay un subgrupo de poemas donde aparecen ángeles, quienes representan ciudades andaluzas: San Miguel (Granada), San Rafael (Córdoba) y San Gabriel (Sevilla).
- Los poemas presentan cierto hilo argumental (tono narrativo) y diálogos (teatralidad).
- Uso del estribillo, básicamente para darle mayor énfasis dramático a los finales de las estrofas.
- Aparte de los personajes mencionados, hay otros símbolos particulares del universo lorquiano, tales como la luna, la navaja, la sangre, etc.

Contenido

Podemos señalar, en general, que el tema que aborda este libro es **el peculiar universo gitano** creado por Lorca quien lo exalta y reivindica. A partir de esta premisa, podemos encontrar una temática particular en cada poema.

El libro inicia con el poema de **la luna** ("Romance de la luna luna"), símbolo fundamental como polifacético en la poética lorquiana. Aquí su sentido es ambivalente: por un lado está cargada de **erotismo femenino** ("mueve la luna sus brazos / y enseña, lúbrica y pura / sus senos de duro estaño"), motivo por el cual el niño le dice que huya, pues ya llegan los gitanos a caballo (símbolo de la pasión gitana). Por otro lado, la luna se cubre de **lo maternal** en su huida, casi como la visión de la Virgen y el Niño: "Por el cielo va la luna / con un niño en la mano". Consideramos que esa **naturaleza "lúbrica" y a la vez "pura" de la luna** se relaciona con el espíritu de la mujer gitana, como veremos más adelante.

Destacan a continuación los poemas de **la violencia**, la cual se manifiesta de varias manera. Tenemos por ejemplo **la persecución sexual** en "Preciosa y el aire". Aquí se narra la aventura de una

joven gitana que es amenazada por el aire en un afán de posesión: "El viento-hombrón la persigue/con su espada caliente". Se recurre así a la personificación pues el viento está dotado de rasgos viriles y eróticos. La gitana huye, llena de miedo, y encuentra refugio en la casa del cónsul de los ingleses. Los carabineros, que escuchan los gritos, van al lugar y ella les cuenta su aventura llorando. Observamos que se va formando un antagonismo que será clave para entender los poemas que vienen a continuación: la posición de los privilegiados o de la oficialidad (los ingleses, los carabineros, la guardia civil) y la raza marginada y perseguida (los gitanos).

El universo gitano es representado por García Lorca en forma particular y apasionada, como puede apreciarse en su *Romancero gitano*.

La violencia también se manifiesta a través del enfrentamiento a navajazos, como se desarrolla en "Reyerta". Aquí se aprecia **el carácter belicoso y la hombría de los gitanos**, quienes no tienen miedo a **la muerte** con tal de que **el honor** no se vea mancillado. Debemos recordar, sin embargo, que en el universo lorquiano la muerte es pintada como heroica, poética y hasta hermosa.

> Juan Antonio el de Montilla
> rueda muerto la pendiente,
> su cuerpo lleno de lirios
> y una granada en las sienes.

En "La casada infiel", encontramos el tema de **la pasión sexual**, la cual trae como consecuencia **el adulterio**. Durante la fiesta de Santiago, una gitana hace creer a un gitano que es moza, sin marido, y este, arrebatado por la pasión, la lleva al río y la posee. Así, la hombría gitana también se define por su potencia sexual ("Me porté como quien soy. / Como un gitano legítimo"). Sin embargo, el gitano trata de separar el deseo del amor, ya que el segundo va acompañado, por lo general, de valores sociales como el matrimonio y la fidelidad:

> Y no quise enamorarme
> porque teniendo marido
> me dijo que era mozuela
> cuando la llevaba al río.

Finalmente, en los dos poemas cuyo personaje es Antoñito el Camborio se retoma el antagonismo entre la marginalidad gitana y la guardia civil como institución que representa esa persecución. Antoñito va a Sevilla para la corrida de toros y es prendido por los guardias sin que la lucha haya sido feroz. Se sugiere el fin de un tiempo donde el linaje heroico del personaje ("hijo y nieto de Camborios") ya no es suficiente, y se presencia una decadencia de la feroz hombría gitana:

Ni tú eres hijo de nadie,
ni legítimo Camborio.
¡Se acabaron los gitanos
que iban por el monte solos!
Están los viejos cuchillos
tiritando bajo el polvo.

En "Muerte de Antoñito el Camborio", se consolida esta visión de decadencia y se carga de dramatismo el ajusticiamiento del gitano, enfatizado por el estribillo que se presenta como un anuncio, una especie de información que convoca ante un hecho que parece trágico: "Voces de muerte sonaron / Cerca de Guadalquivir". La muerte, producto de una traición, se consuma y el silencio de las voces es como el fin de un tiempo, de una raza mítica, de un linaje lleno de pasión y sangre: "Voces de muerte cesaron / Cerca de Guadalquivir."

Hemos observado algunos poemas de *Romancero gitano*. Otros temas sin duda inundan los versos, pero lo que sí se ha afirmado es cómo estos poemas narrativo-teatrales, llenos de reyertas, asedios, deseos y traiciones, configuran un universo concebido por García Lorca dentro en su peculiar visión de la tradición popular andaluza.

"LA CASADA INFIEL"

Y que yo me la llevé al río
creyendo que era mozuela,
Pero tenía marido.
Fue la noche de Santiago
y casi por compromiso.
Se apagaron los faroles
y se encendieron los grillos.
En las últimas esquinas
toqué sus pechos dormidos,
y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos.
El almidón de su enagua
me sonaba en el oído
como una pieza de seda
rasgada por diez cuchillos.
Sin luz de plata en sus copas
los árboles han crecido,
y un horizonte de perros
ladra muy lejos del río.

Pasadas las zarzamoras,
los juncos y los espinos,
bajo su mata de pelo
hice un hoyo sobre el limo.
Yo me quité la corbata.
Ella se quitó el vestido.
Yo, el cinturón con revólver.
Ella, sus cuatro corpiños.
Ni nardos ni caracolas
tienen el cutis tan fino,
ni los cristales con luna
relumbran con ese brillo.
Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre,
la mitad llenos de frío.
Aquella noche corrí
el mejor de los caminos,

montado en potra de nácar
sin bridas y sin estribos.
No quiero decir, por hombre,
las cosas que ella me dijo.
La luz del entendimiento
me hace ser muy comedido.
Sucia de besos y arena,
yo me la llevé al río.
Con el aire se batían
las espadas de los lirios.
Me porté como quien soy.
Como un gitano legítimo.
La regalé un costurero
grande, de raso pajizo,
y no quise enamorarme
porque teniendo marido
me dijo que era mozuela
cuando la llevaba al río.[10]

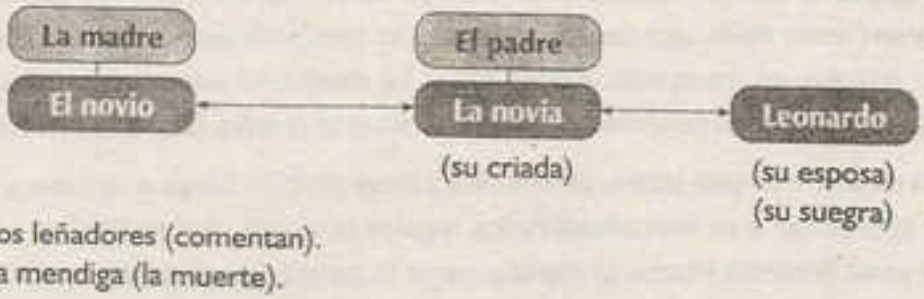
10 GARCÍA LORCA, Federico. *Romancero gitano*. Buenos Aires: Losada, 1972.

4.7.5. *Bodas de sangre*

Características formales

- Género: dramático.
- Especie: tragedia.
- Estructura: está dividida en tres actos y siete cuadros.
- Se basa en un suceso real ocurrido en Níjar en 1929.
- Empleo de la prosa y el verso: inclusión de cantos populares. Además, las partes en verso corresponden en general a las escenas de mayor clímax pasional.
- El estilo es poético pero sencillo: el léxico y los giros populares se combinan con elementos simbólicos y de gran riqueza semántica.
- No se respeta las unidades clásicas teatrales.
- Como en la tragedia griega clásica, las acciones violentas y sangrientas están fuera de escena.
- Caracterización nominal de los personajes: el Novio, la Novia, la Madre del Novio, etc. Cada uno de ellos cumple una función específica dentro de la obra. El único personaje con nombre propio es Leonardo. Los personajes aparecen definidos y/o limitados por sus funciones.
- Las escenas son marcadamente apasionadas y dramáticas.
- Uso de símbolos: la navaja (la muerte), el caballo (la pasión), la luna (la fatalidad), la mendiga (la muerte), los leñadores (anunciadores de lo funesto), la sangre (el destino fatal), etc.

Personajes



Contenido

El tema central es la **pasión** de Leonardo y la novia, lo que genera que **se rompa la convención del matrimonio**, lo cual los conduce a la **fatalidad** y a la **muerte**.

Otros temas importantes en la obra son:

- La lucha entre familias: la familia de la madre y los Félix son enemigos. Se hace referencia a una historia pasada: integrantes de los Félix asesinaron al esposo y al hijo mayor de la madre y están encarcelados. Esto se actualiza con la lucha entre el novio y Leonardo.
- La venganza por el honor mancillado: debido a la huida de la novia con Leonardo, la madre invoca la "llamada de la sangre" y exige a su hijo que se vengue matándolos, pues el honor de la familia ha sido mancillado y debe limpiarlo a través del derramamiento de sangre.

- El adulterio: a pesar de que la novia no amaba al novio, se casa con él, y después del matrimonio huye con Leonardo a caballo. Si bien señala que tiene la conciencia limpia –como le hace ver a la madre al final de la obra–, para la sociedad ha cometido adulterio y el desenlace debe ser funesto por haber ido contra una convención social.
- La conveniencia económica: Leonardo le sugiere a la novia que se casa por interés y da a entender que su boda con ella no se concretó en el pasado por su pobreza. El padre y la madre también sugieren que la unión entre sus hijos será beneficioso para las familias. Entonces, si bien en general los móviles son pasionales, en el sustrato encontramos el factor económico, que permitió la separación de Leonardo y la novia, lo cual tuvo su consecuencia nefasta.
- El matriarcado, relacionado con el machismo: paradójicamente, la madre es el personaje de carácter fuerte y dominante en la obra. De espíritu conservador y tradicional, ella cree y difunde el machismo, pues señala que en un matrimonio es el hombre quien debe mandar a la mujer. El personaje antagónico es la novia, quien no teme el castigo social y se deja arrastrar por la pasión.
- El destino: encarnado sobre todo en la madre, quien toma conciencia de que nuevamente llegaría el momento de la sangre y el enfrentamiento entre familias; esto lo presiente desde el inicio. Ese destino fatal y sangriento permite que en cierta medida la obra lorquiana se enlace con la tragedia griega clásica.

Resumen

El novio se va a la viña y le pide a su madre una navaja. Ella la maldice ya que su esposo y su hijo mayor fueron asesinados con navaja. Hay una ligera discusión, después el hijo le habla sobre la petición de mano de su novia. La madre asiente y él se va. Llega una vecina y conversa con la madre. Esta le pregunta si conoce a la novia de su hijo. La vecina dice que sí y que también conoció a su madre quien tenía mala reputación. Además, le confirma que la novia tuvo un enamorado hace años. Su nombre es Leonardo, de los Félix. La madre se altera, pues ellos fueron los que asesinaron a su esposo e hijo cuando Leonardo era muy pequeño. Esta revelación la deja inquieta.

Leonardo está casado con una prima de la novia y tiene un hijo. Llega a su casa y, al escuchar que una jovencita le contaba a su esposa sobre los regalos costosos que recibirá la novia, se molesta. La muchacha se va llorando y tanto la esposa como la suegra quedan incómodas.

La madre y su hijo van a pedir a la novia. Son recibidos por su padre, quien destaca las cualidades de ella. Lo mismo hace la madre para con su hijo. Ambos señalan que será una unión muy beneficiosa para ambos. Después se van y la criada quiere ver los regalos. La novia se muestra indiferente hasta que escuchan el relincho de un caballo y observan a Leonardo que ronda cerca.

Llega el día de la boda y el primero en llegar a la casa de la novia es Leonardo. Discuten y él le dice que se casa por dinero. Ella le increpa, pero luego, al avanzar Leonardo, ella tiembla de deseo. La criada interviene y echa a Leonardo. Se realiza la boda y después la fiesta en la casa de la novia. Ella, preocupada, se retira a su habitación. Mientras tanto, la madre le brinda consejos a su hijo sobre cómo tratar a su esposa. Después la buscan, sin éxito. La madre se impacienta, hasta que la esposa de Leonardo grita que los vio huir en el caballo. La madre insta a su hijo a vengar el deshonor. El novio parte.

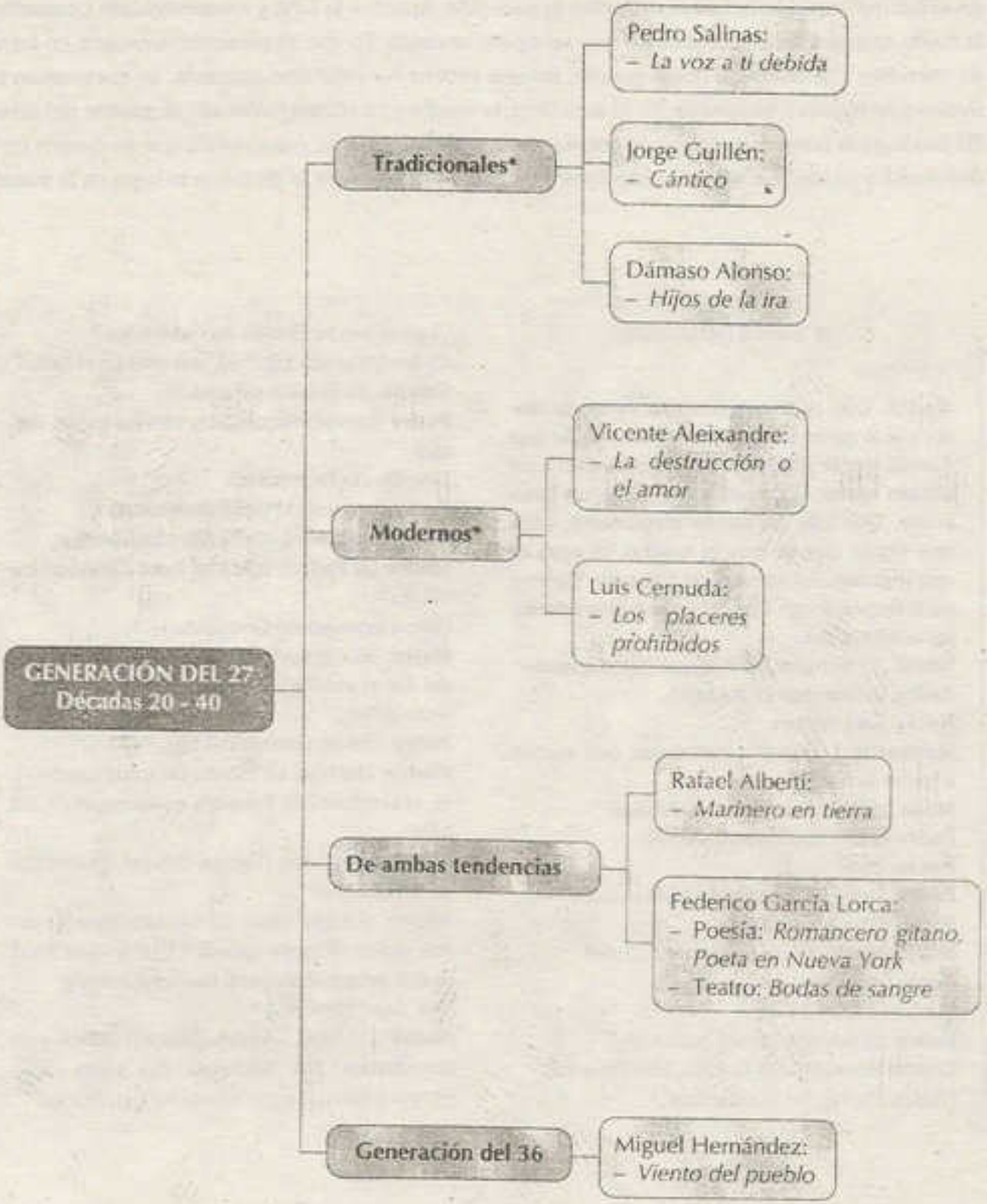
En el bosque, unos leñadores comentan lo sucedido. Aparece la luna y a continuación Leonardo y la novia, quienes se dan cuenta de que se siguen amando. En eso se presenta la muerte en forma de mendiga y le ofrece al novio guiarlo. En una escena no vista sino sugerida, se encuentran los rivales y se matan a navajazos. En el acto final, la madre y su vecina lamentan la muerte del novio. En eso llega la novia y su suegra la golpea, pero luego se detiene, pues señala que su muerte no le devolverá a su hijo. La novia le pide llorar con ella, pero la madre le dice que lo haga en la puerta.

▸▸ *BODAS DE SANGRE*

(fragmento)

Madre. Con tu mujer procura estar cariñoso, y si la notas infatuada o arisca, hazle una caricia que le produzca un poco de daño, un abrazo fuerte, un mordisco y luego un beso suave. Que ella no pueda disgustarse, pero que sienta que tú eres el macho, el amo, el que mandas. Así aprendí de tu padre. Y como no lo tienes, tengo que ser yo la que te enseñe estas fortalezas.
Novio. Yo siempre haré lo que usted mande.
Padre (entrando): ¿Y mi hija?
Novio. Está dentro.
Muchacha 1. ¡Vengan los novios, que vamos a bailar la rueda!
Mozo 1 (al novio). Tú la vas a dirigir.
Padre (saliendo). ¡Aquí no está!
Novio. ¿No?
Padre. Debe haber subido a la baranda.
Novio. ¡Voy a ver! (Entra)
Muchacha 1. ¡Ya ha empezado! (Sale)
Novio (saliendo). No está.
Madre (inquieta). ¿No?
Padre. ¿Y adónde puede haber ido?
Criada (entrando). Y la niña, ¿dónde está?
Madre (seria). No lo sabemos.
(Sale el novio. Entran tres invitados.)
Padre (dramático). Pero, ¿no está en el baile?
Criada. En el baile no está.
Padre (con arranque). Hay mucha gente. ¡Mirad!
Criada. ¡Ya he mirado!
Padre (trágico). ¿Pues dónde está?
Novio (entrando). Nada. En ningún sitio.
Madre (al Padre). ¿Qué es esto? ¿Dónde está tu hija?
(Entra la mujer de Leonardo.)
Mujer. ¡Han huido! ¡Han huido! Ella y Leonardo. En el caballo. Van abrazados, como una exhalación.
Padre. ¡No es verdad! ¡Mi hija, no!
Madre. ¡Tu hija, sí! Planta de mala madre, y él, él también, él. Pero ¡ya es la mujer de mi hijo!
Novio (entrando). ¡Vamos detrás! ¿Quién tiene un caballo?
Madre. ¿Quién tiene un caballo ahora mismo, quién tiene un caballo? Qué le daré todo lo que tengo, mis ojos y hasta mi lengua.
Voz. Aquí hay uno.
Madre (al hijo). ¡Anda! ¡Detrás! (Salen con dos mozos.) No. No vayas. Esa gente mata pronto y bien...; pero ¡sí, corre, y yo detrás![11]

11 GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe.



* Separación didáctica, a sabiendas de que no hubo una total continuación de la tradición lírica ni una absoluta sumisión a los experimentos vanguardistas.

El conflicto dramático en *Bodas de sangre*

La mañana de la boda, la Novia se ve ante la reiteración, en su persona, del destino de su madre: consumirse entre cuatro paredes que echan fuego. Y le nace el gesto violento de arrojar el azahar al suelo. Porque a ella, como a Leonardo, el presente se le hace trágico por la existencia de un pasado que garantiza un futuro infernal; para ella especialmente, condenada a ser Novia, sin la posibilidad de ser mujer por encima de todo. Cuando aparezca Leonardo saldrá a su encuentro para intentar probarle, y probarse, que puede borrar el pasado a base de orgullo:

"Un hombre con su caballo sabe mucho y puede mucho para poder estrujar a una muchachita metida en un desierto. Pero yo tengo orgullo. Por eso me caso. Y me encerraré con mi marido, a quien tengo que querer por encima de todo."

Pero ella misma sabe que se está mintiendo la posibilidad de querer a alguien por orgullo. Y poco a poco cede ante la embestida de Leonardo que la deja exactamente en el momento en que flaquea. En adelante, la Novia deberá retornar al laconismo de antes, porque la lucha se hace más intensa a medida que se acerca la hora inevitable de huir.

La lucha se manifiesta en esa prisa por ir a la iglesia, como esperando que la formalidad de una ceremonia religiosa pueda borrar el pasado que está vivo, frente a ella. Pero al regreso parece enajenada, saliendo fuera porque Leonardo ha salido y regresando más angustiada (escena con las dos Muchachas) porque, sin duda, la fuga ya está combinada. Y el abrazo por sorpresa del Novio la sobresalta y la lleva a rechazarlo, hasta que la entrada y salida de la Criada le indica que debe encontrar el pretexto para salir sola. A pesar de la fuga, la lucha no termina. Quiere volverse atrás, cuando se da cuenta de la inmensidad de la repercusión de su acto en la sociedad con que acaba de romper. Hasta que el raciocinio lógico de Leonardo la lleve a descubrir que se ha encontrado consigo misma y que esto vale la pena aunque ambos deban morir.

Por eso, en la secuencia final, la Novia ya no tiene sentido. Viene hasta donde la Madre pidiendo que la mate, porque, en realidad, ella ya ha muerto con Leonardo, en cuanto mujer, y con el Novio, en cuanto Novia. Por eso su honra, para su fuero íntimo, está salva. Porque ha obrado según su propia ley y es con eso tan honrada ante sus propios ojos como podría serlo ante la sociedad si estuviese cumpliendo fielmente sus deberes de casada. O sea, el personaje más rotundamente aniquilado y, al mismo tiempo, triunfante en su aniquilación es este de la Novia, con lo cual está plenamente próxima a lo que sería una heroína propia de la tragedia griega clásica. Ahora puede desatar todo su drama y ponerlo a la vista de la sociedad que no puede condenarla porque ella misma puede ahora juzgarse desde más allá de su propia muerte. Muerte donde se aúna con la Madre y la Mujer aniquiladas en el llanto final por los hombres a través de quienes les ha venido la destrucción.

GONZALES, Mario M. *El conflicto dramático en Bodas de sangre*. Universidad de Sao Paulo, 1989, pp. 34-37.

Preguntas resueltas

Pregunta 1

Señale la alternativa correcta sobre la generación del 27.

A) Representa solo la asimilación de la vanguardia en España.
B) Los representantes del surrealismo español son Aleixandre, Cernuda y García Lorca.
C) Hubo dos tendencias: poesía pura y poesía social.
D) Asimilaron elementos de la tradición lírica hispana en forma renovadora.
E) Rechazó los alcances poéticos de la generación del 98.

Resolución

A diferencia del ultraísmo, la generación del 27 no asimiló pasivamente las innovaciones de los "ismos". Conocían muy bien sus alcances, pero no intentaron crear una escuela ni seguir una. Por eso no podemos hablar de un "surrealismo español", sino que más bien algunos poetas sintieron atracción por este movimiento, el cual aportó a la consolidación de su estilo particular (García Lorca, Aleixandre). Asimismo, no podemos hablar de una bipolaridad entre *puros* y *sociales*, a pesar de que algunos se inclinaron por una u otra propuesta. Además, no se opusieron a la estética del 98, sino todo lo contrario: exaltaron como maestros a Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. En cambio, sí asimilaron elementos de la tradición lírica hispana, pero las adecuaron a una literatura más moderna, acorde con su renovadora propuesta poética.

Clave D

Pregunta 2

A diferencia de Cernuda y Aleixandre, quienes exaltan el amor como fuerza pasional, ello en la poesía de Pedro Salinas

A) alcanza un mayor nivel de erotismo.
B) se enlaza con el compromiso social y la lucha popular.
C) es representado en forma más conceptual e interiorista.
D) se muestra idénticamente al dulce estilo nuevo.
E) es una fuerza destructiva que conduce a los amantes a un tiempo cósmico.

Resolución

El tema del amor es representado en la poesía de Pedro Salinas de forma más conceptual e interiorista, a diferencia de poetas como Luis Cernuda o Vicente Aleixandre, quienes desarrollaron una temática amorosa más sensorial y apasionada. En Salinas, en cambio, se explora el amor a través de su transformación en formas esenciales, que busquen separarse de lo anecdótico material. Predomina el idealismo y la búsqueda de una forma de amor más pura, menos física y de gozo interior.

Clave C

Pregunta 3

En los siguientes versos de Pedro Salinas:

"Para vivir no quiero
Islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta
Vivir en los pronombres!"

se propone

A) un alejamiento de todo deseo material en aras de una vida ascética.
B) el reconocimiento de las esencias en los pronombres, a fin de abandonar lo material de la vida.
C) una poesía ajena al carácter aristocrático de los modernistas.
D) un deseo de trascendencia humana a través de las palabras.
E) la exaltación de la belleza a través de la humildad.

Resolución

Justamente a partir de la búsqueda de ese "goce interior" en *La voz a ti debida* es que en el fragmento se plantea que el alejamiento de lo material (islas, palacios, torres) nos conduce a una forma de ver y sentir más pura y menos física. Y justamente por ello se manifiesta la dicha de vivir en los pronombres, porque ellos no representan a alguien o algo en particular, sino que se mueven alrededor de las esencias. No es una exaltación de la palabra, sino lo que esa palabra simboliza: la forma de liberarse de lo particular y alcanzar la forma pura de las cosas.

Clave B

Pregunta 4

El mayor representante de la poesía *pura* en la generación del 27 es

A) Federico García Lorca.
B) Vicente Aleixandre.
C) Gerardo Diego.
D) Miguel Hernández.
E) Jorge Guillén.

Resolución

El mayor representante de la poesía *pura* en la generación del 27 es Jorge Guillén, quien en su libro *Cántico* busca un universo poético que no imite nuestra realidad, sino forje una nueva, entendida en forma conceptual más que apasionada. Para ello se vale de imágenes más intelectuales que sensoriales y así se aleja de propuestas como la de Lorca, y se acerca más bien a la poesía pura de Pedro Salinas, a quien le dedicaría su obra.

Clave E

Pregunta 5

El poemario más experimental y con elementos surrealistas de Federico García Lorca es

A) *Romancero gitano.*
B) *Poeta del cante jondo.*
C) *Poeta en Nueva York.*
D) *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.*
E) *Cántico.*

Resolución

Poeta en Nueva York, a diferencia de sus otros poemarios, no emplea el verso medido ni estrofas tradicionales como el romance, sino el verso libre. Sin embargo, lo formal no es lo único vanguardista en este libro, sino que además sus poemas están llenos de imágenes complejas, como provenientes de un mundo fragmentado y terrible. Es la visión llena de angustia de un poeta ante el contradictorio descubrimiento de la gran urbe. Lo onírico y surrealista se evidencia en este libro.

Clave E

Pregunta 6

Los temas eje de la obra lorquiana son

A) el amor y la muerte.
B) la pasión y la muerte.
C) la guerra y la dictadura.
D) la sociedad y la infidelidad.
E) la sociedad y el tiempo.

Resolución

Son diversos los temas abordados en la obra lorquiana: el universo gitano, la violencia, la pasión sexual, las convenciones sociales, etc. Sin embargo, todos ellos se relacionan con la pasión y la muerte, temas eje de su obra y a través de los cuales hay un desarrollo ideológico. Sus personajes se mueven por sus deseos (atracción física, venganza), lo cual los conduce a transgredir una norma social y por ello el desenlace es funesto: la muerte.

Clave B

Pregunta 7

Los personajes de Federico García Lorca, al ser consumidos por la pasión, esta los conduce en general a

A) la muerte.
B) el suicidio.
C) el matrimonio.
D) la búsqueda de reivindicación.
E) la venganza.

Resolución

Como en la anterior pregunta, se pone de manifiesto que el desenlace de los personajes lorquianos (tanto en sus poemas como en sus tragedias) es funesto. Ello se relaciona con que, al ser arrastrados por sus pasiones, transgreden una convención social (la fidelidad, el matrimonio, el patriarcado, la sociedad desigual) y por ese motivo deben ser castigados. Esa pena es por lo general trágica: la violencia, el rechazo, pero básicamente la muerte.

Clave A

Pregunta 8

¿Qué símbolo en *Bodas de sangre* representa la pasión?

A) la luna
B) la mendiga
C) el agua
D) la navaja
E) el caballo

Resolución

El símbolo que representa la pasión en *Bodas de sangre* es el **caballo** con que Leonardo paseaba por los alrededores de la casa de la novia. El sudor y la exaltación del animal son muestra del deseo de Leonardo, quien sigue amando a la novia. Y ello alcanza su clímax cuando los amantes escapan al bosque en el caballo, y al final el desenlace funesto: el duelo entre el novio y el heredero de los Félix.

Clave L

Pregunta 9

¿Qué personaje no aparece en *Romancero gitano*?

A) Antoñito el Camborio
B) La casada infiel
C) La gitana Preciosa
D) Yerma
E) San Cristobalón

Resolución

Los poemas del *Romancero gitano* presentan elementos dramáticos, como la aparición de personajes y, en ocasiones, el diálogo entre ellos. Por ejemplo, en "Preciosa y el aire", la joven gitana que es perseguida por el aire lascivo. La casada infiel –en el poema de título homónimo– que engaña a su amante, haciéndole creer que era mozuela. Finalmente, Antoñito el Camborio, gitano que representa el fin de una estirpe y la fatalidad de la muerte. El personaje lorquiano que no aparece en este libro es Yerma, protagonista de la tragedia del mismo nombre.

Clave D

Pregunta 10

En *Bodas de sangre*, drama trágico de Federico García Lorca, el amor de Leonardo representa para la novia

A) un sentimiento sereno ante una prueba decisiva.
B) una voluntad redentora de sus pasiones.
C) una fuerza incontrolable que la arrastra.
D) la satisfacción de tener hijos, tierras y salud.
E) el mandato para cumplir con una venganza.

UNMSM 2009-I

Resolución

Al final de *Bodas de sangre*, la novia va a la casa del novio, donde la madre de este le increpa por su infidelidad y por atreverse a ir a su casa después de lo que causó. Es en este momento cuando la novia le confiesa que ella quería a su hijo; pero que el amor por Leonardo era una fuerza incontrolable que la arrastraba como un río caudaloso y por eso actuó así.

Clave C

Preguntas propuestas

1. Señale las proposiciones que corresponden a la generación del 27.

   I. Presentó influencia vanguardista.
   II. Tuvo como líder a Miguel de Unamuno.
   III. Fusionó lo culto y lo popular.
   IV. Preferencia por el ensayo y el teatro.

   A) I y II
   B) I, II y III
   C) solo II
   D) I y III
   E) solo IV

2. La generación del 27 consagró ..... a través de un uso excepcional de .....

   A) la poesía - la anáfora.
   B) la lírica - la metáfora.
   C) el ensayo - la crítica.
   D) el teatro - la catarsis.
   E) la narrativa - la mímesis.

3. Reconozca al escritor ajeno a la generación del 27.

   A) Pedro Salinas
   B) Jorge Guillén
   C) Federico García Lorca
   D) Juan Ramón Jiménez
   E) Miguel Hernández

4. El único poeta de la generación del 27 que recibió el Premio Nobel de Literatura en el año 1977 es

   A) Vicente Aleixandre.
   B) Federico García Lorca.
   C) Rafael Alberti.
   D) Gerardo Diego.
   E) Dámaso Alonso.

5. ¿Qué ismo vanguardista influyó más en los poetas de la generación del 27?

   A) el cubismo
   B) el ultraísmo
   C) el surrealismo
   D) el creacionismo
   E) el futurismo

6. En *La voz a ti debida*, obra de Pedro Salinas se destaca

   A) el uso el pronombre.
   B) la complejidad formal.
   C) el empleo del caligrama.
   D) la tendencia neopopularista.
   E) los referentes mitológicos.

7. Respecto a la generación del 27, señale la relación inadecuada entre el autor y su obra.

   A) Federico García Lorca: *Poeta en Nueva York*
   B) Rafael Alberti: *Marinero en tierra*
   C) Jorge Guillén: *Los placeres prohibidos*
   D) Vicente Aleixandre: *La destrucción o el amor*
   E) Pedro Salinas: *Razón de amor*

8. Señale las características formales de *Romancero gitano*.

I. Uso de simbología
II. Corresponde al género lírico
III. Elementos populares
IV. Preferencia por el epíteto.

A) I, II y IV
B) I y II
C) II, III y IV
D) I, II y III
E) solo I

9. Indique la figura literaria que destaca en *Romancero gitano*.

A) comparación
B) metáfora
C) hipérbole
D) epíteto
E) hipérbaton

10. *Y que yo me la llevé al río/creyendo que era mozuela/pero tenía marido...*

¿A qué poema pertenece los anteriores versos de Federico García Lorca?

A) "Romance de la luna, luna"
B) " Reyerta"
C) "La casada infiel"
D) "Romance sonámbulo"
E) "Preciosa y el aire"

11. Señale las afirmaciones correctas con respecto a *Bodas de sangre*.

I. fusión de lo lírico con lo dramático
II. rememora al coro de la tragedia griega
III. uso del gracioso y personaje tipo
IV. protagonismo del personaje femenino

A) I, II y III
B) I, II y IV
C) solo I
D) I y IV
E) solo III

12. En *Bodas de sangre*, lo trágico se plantea cuando se establece la oposición entre

A) el rencor y el perdón.
B) el tradicionalismo y la modernidad.
C) el convencionalismo y la pasión.
D) la realidad y la ficción.
E) el destino y la libertad.

GANADORES DEL PREMIO NOBEL DE LITERATURA

Año	Premiado	Nacionalidad	Idioma	Referencia
1901	Sully Prudhomme	Francia	francés	Poeta y ensayista: destacan sus poemas *La justicia* y *Felicidad*.
1902	Theodor Mommsen	Alemania	alemán	Filólogo e historiador: *Historia de Roma*.
1903	Bjørnstjerne Bjørnson	Noruega	noruego	Poeta y novelista: *Las sendas de Dios*, *Bergliot*.
1904	Jose de Echegaray	España	español	Dramaturgo: *El gran galeoto*.
	Frédéric Mistral	Francia	occitano	Poeta: *Mireio*, *La isla de oro*.
1905	Henryk Sienkiewicz	Polonia	polaco	Novelista: *Quo vadis?* (sobre los cristianos en la época de Nerón)
1906	Giosuè Carducci	Italia	italiano	Poeta: *Rima nueva*, *Intermezzo*.
1907	Rudyard Kipling	(Nacido en Reino Unido)	Inglés	Novelista y poeta: *El libro de la selva*, *Kim*, *Mandalay* (poema).
1908	Rudolf Christoph Eucken	Alemania	alemán	Filósofo: *La verdad de la religión*, *La vida del espíritu*.
1909	Selma Lagerlöf	Suecia	sueco	Cuentista y novelista, primera mujer en ganar el premio: *El maravilloso viaje de Nils Holgersson*.
1910	Paul von Heyse	Alemania	alemán	Cuentista y novelista: *L'Arrabbiata*, *Hijos del mundo*.
1911	Maurice Maeterlinck	Bélgica	francés	Dramaturgo simbolista: *Peleas y Melisenda*, *El pájaro azul*.
1912	Gerhart Hauptmann	Alemania	alemán	Dramaturgo naturalista: *Antes del amanecer*, *Los tejedores*.
1913	Rabindranath Tagore	India	bengalí	Poeta y dramaturgo: *El jardinero*, *El rey y la reina*.
1914	No se concede a causa de la Primera Guerra Mundial			
1915	Romain Rolland	Francia	francés	Novelista y dramaturgo: *Jean Christophe*, *Los lobos*.
1916	Verner von Heidenstam	Suecia	sueco	Poeta y novelista: *Hans Alienus*, *Karolinerna*, *Dikter*.
1917	Karl Adolph Gjellerup	Dinamarca	danés-alemán	Dramaturgo y novelista: *Brynhild*, *El peregrino Kamanita*.
	Henrik Pontoppidan		danés	Novelista: *Pedro el Afortunado*.

Año	Premiado	Nacionalidad	Idioma	Referencia
1918	No se concede a causa de la Primera Guerra Mundial			
1919	Carl Spitteler	Suiza	alemán	Poeta: *Prometeo paciente.*
1920	Knut Hamsun	Noruega	noruego	Novelista: *Hambre, Victoria.*
1921	Anatole France	Francia	francés	Novelista: *Los dioses tienen sed.*
1922	Jacinto Benavente	España	español	Dramaturgo: *La noche del sábado, Los intereses creados.*
1923	William Butler Yeats	Irlanda	inglés	Poeta y dramaturgo simbolista: *Los cisnes salvajes de Coole.*
1924	Władysław Reymont	Polonia	polaco	Novelista: *Los campesinos.*
1925	George Bernard Shaw	Irlanda	inglés	Novelista, ensayista y dramaturgo: *Pigmalión.*
1926	Grazia Deledda	Italia	italiano	Novelista: *Cenizas, La hiedra.*
1927	Henri Bergson	Francia	francés	Filósofo: *La energía espiritual.*
1928	Sigrid Undset	Noruega	noruego	Novelista: *Olav Audunssön.*
1929	Thomas Mann	Alemania	alemán	Novelista: *La montaña mágica.*
1930	Sinclair Lewis	EE.UU.	inglés	Novelista de la "Generación Perdida": *Calle mayor, Babbitt.*
1931	Erik Axel Karlfeldt	Suecia	sueco	Poeta: *Baladas de Fridolín.*
1932	John Galsworthy	Reino Unido	inglés	Novelista y dramaturgo: *La saga de los Forsyte, Despertar.*
1933	Iván Bunin	Unión Soviética	ruso	Poeta: *Caída de la hoja, Sujodol.*
1934	Luigi Pirandello	Italia	italiano	Dramaturgo y novelista (teatro de lo absurdo): *Seis personajes en busca de autor, Enrique IV.*
1935	Declarado desierto			
1936	Eugene O'Neill	EE.UU.	inglés	Dramaturgo: *Deseo bajo los olmos, Extraño interludio.*
1937	Roger Martin du Gard	Francia	francés	Novelista, autor de la saga de *Los Thibault.*
1938	Pearl Buck	EE.UU.	inglés	Novelista: *La buena tierra.*

Año	Premiado	Nacionalidad	Idioma	Referencia
1939	Frans Eemil Sillanpää	Finlandia	finés	Novelista: *Santa miseria.*
De 1940 a 1943 no se concede el premio a causa de la Segunda Guerra Mundial				
1944	Johannes Jensen	Dinamarca	danés	Novelista: *Periplo escandinavo.*
1945	Gabriela Mistral	Chile	español	Poeta, 1ª latinoamericana en ganarlo: *Desolación, Ternura.*
1946	Hermann Hesse	Alemania	Alemán	Novelista: *El lobo estepario.*
1947	André Gide	Francia	francés	Novelista: *Los monederos falsos.*
1948	Thomas Stearns Eliot	EE.UU., nacionalizado inglés	inglés	Poeta: *La tierra baldía, Miércoles de ceniza, Cuatro cuartetos.*
1949	William Faulkner	EE.UU.	inglés	Novelista de la "Generación Perdida": *El sonido y la furia.*
1950	Bertrand Russell	Reino Unido	inglés	Filósofo: *Principia mathematica.*
1951	Pär Fabien Lagerkvist	Suecia	sueco	Dramaturgo y novelista: *Barrabás. El verdugo.*
1952	François Mauriac	Francia	francés	Novelista: *Las manos juntas.*
1953	Winston Churchill	Reino Unido	inglés	Político e historiador: *La Segunda Guerra Mundial.*
1954	Ernest Hemingway	EE.UU.	inglés	Novelista de la "Generación Perdida": *El viejo y el mar.*
1955	Halldór Laxness	Islandia	islandés	Novelista: *Gente independiente.*
1956	Juan Ramón Jiménez	España	español	Poeta: *Platero y yo, Eternidades.*
1957	Albert Camus	Francia (nacido en Argelia)	francés	Novelista existencialista: *El extranjero, La peste.*
1958	Boris Pasternak	Unión Soviética	ruso	Novelista que rechazó el premio: *Doctor Zhivago.*
1959	Salvatore Quasimodo	Italia	italiano	Poeta, representante del "hermetismo": *Erato y Apolión.*
1960	Saint-John Perse	Francia	francés	Poeta: *Elogios, Anábasis, Exilio.*
1961	Ivo Andrić	Yugoslavia	serbo-croata	Novelista: *Un puente sobre el Drina, La crónica de Travnik.*

Año	Premiado	Nacionalidad	Idioma	Referencia
1962	John Steinbeck	EE.UU.	inglés	Novelista de la "Generación Perdida": *Las uvas de la ira.*
1963	Giorgos Seferis	Grecia	griego	Poeta: *El zorzal y otros poemas.*
1964	Jean-Paul Sartre	Francia	francés	Filósofo, novelista y dramaturgo existencialista que rechazó el premio: *La náusea, El ser y la nada.*
1965	Mijaíl Shólojov	Unión Soviética	ruso	Narrador: *Cuentos del Don.*
1966	Shmuel Yosef Agnón	Israel	hebreo	Novelista: *Sobre el umbral.*
	Nelly Sachs	Alemania	alemán	Poeta: *Viaje a la transparencia.*
1967	Miguel Ángel Asturias	Guatemala	español	Novelista: *Hombres de maíz, El señor presidente.*
1968	Yasunari Kawabata	Japón	japonés	Novelista: *El maestro de Go.*
1969	Samuel Beckett	Irlanda	inglés	Dramaturgo de lo "absurdo": *Esperando a Godot.*
1970	Aleksandr Solzhenitsyn	Unión Soviética	ruso	Novelista: *El primer círculo, Archipiélago Gulag.*
1971	Pablo Neruda	Chile	español	Poeta: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada, Residencia en la tierra, Canto general.*
1972	Heinrich Böll	Alemania	alemán	Novelista: *La casa sin amo, Opiniones de un payaso.*
1973	Patrick White	Australia	inglés	Novelista: *El árbol del hombre.*
1974	Eyvind Johnson	Suecia	sueco	Novelista: *Odiseo regresa a Ítaca*
	Harry Martinson	Suecia	sueco	poeta: *Vientos alisios*
1975	Eugenio Montale	Italia	italiano	Poeta: *El vendaval y otras cosas.*
1976	Saul Bellow	EE.UU.	inglés	Novelista: *Herzog.*
1977	Vicente Aleixandre	España	español	Poeta de la Generación del 27: *La destrucción o el amor.*
1978	Isaac Bashevis Singer	Polaco, nacionalizado estadounidense	yiddish	Novelista: *Los herederos, Enemigos, Amor y exilio.*
1979	Odysseas Elytis	Grecia	griego	Poeta: *El sol soberano.*

Año	Premiado	Nacionalidad	Idioma	Referencia
1980	Czesław Miłosz	Polonia	polaco	Poeta: *El rostro del tiempo.*
1981	Elias Canetti	Del Imperio otomano, nacionalizado inglés	alemán	Novelista: *Auto de fe, El otro proceso de Kafka.*
1982	Gabriel García Márquez	Colombia	español	Novelista del "Boom" latinoamericano: *Cien años de soledad.*
1983	William Golding	Reino Unido	inglés	Novelista: *El señor de las moscas.*
1984	Jaroslav Seifert	Checoslovaquia	checo	Poeta: *Cantos sobre Praga.*
1985	Claude Simon	Francia	francés	Novelista: *La batalla de Farsalia, La cabellera de Berenice.*
1986	Wole Soyinka	Nigeria	inglés	1er africano en ganar el premio: *La muerte y el caballero del rey.*
1987	Joseph Brodsky	Ruso, nacionalizado estadounidense	ruso, inglés	Poeta: *Melodía de Belfast, Oda al concreto.*
1988	Naguib Mahfuz	Egipto	árabe	Novelista, autor de la trilogía *El Cairo,*
1989	Camilo José Cela	España	español	Novelista: *La colmena.*
1990	Octavio Paz	México	español	Poeta y ensayista: *Libertad bajo palabra, El arco y la lira, El laberinto de la soledad.*
1991	Nadine Gordimer	Sudáfrica	inglés	Novelista: *Gente en julio.*
1992	Derek Walcott	Santa Lucía	inglés	Poeta: *Otra vida.*
1993	Tony Morrison	EE.UU.	inglés	Novelista: *Ojos azules, La canción de Salomón.*
1994	Kenzaburō Ōe	Japón	japonés	Novelista: *Una cuestión personal, El grito silencioso.*
1995	Seamus Heaney	Irlanda	inglés	Poeta: *Puerta a las tinieblas.*
1996	Wisława Szymborska	Polonia	polaco	Poeta: *Fin y principio.*
1997	Dario Fo	Italia	italiano	Dramaturgo: *Muerte accidental de un anarquista.*
1998	José Saramago	Portugal	portugués	Novelista: *El evangelio según Jesucristo, Ensayo sobre la ceguera.*
1999	Günter Grass	Alemania	alemán	Novelista: *El tambor de hojalata.*

Año	Premiado	Nacionalidad	Idioma	Referencia
2000	Gao Xingjian	Chino, nacionalizado francés	chino	Novelista: *La montaña del alma, El libro de un hombre solo.*
2001	Vidiadhar Naipaul	Reino Unido (origen trinitense)	inglés	Novelista: *Los simuladores, Un recodo en el río.*
2002	Imre Kertész	Hungría	húngaro	Novelista: *Sin destino.*
2003	John Coetzee	Sudáfrica	inglés	Novelista: *Desgracia.*
2004	Elfriede Jelinek	Austria	alemán	Novelista: *La pianista.*
2005	Harold Pinter	Reino Unido	inglés	Poeta y dramaturgo: *Tierra de nadie.*
2006	Orhan Pamuk	Turquía	turco	Novelista: *La casa del silencio.*
2007	Doris Lessing	Nacida en Irán, nacionalizada británica	inglés	Novelista: *El cuaderno dorado, Hijos de la violencia*
2008	Jean-Marie Le Clézio	Francia	francés	Novelista: *Desierto, Urania*
2009	Herta Müller	Rumana, naturalizada alemana	alemán	Novelista: *En tierras bajas, La bestia del corazón.*
2010	Mario Vargas Llosa	Perú - España	español	Novelista del *boom* latinoamericano: *La casa verde, La guerra del fin del mundo, El héroe discreto.*
2011	Tomas Tranströmer	Suecia	sueco	Poeta: *Secretos en el camino, Góndola Fúnebre,*
2012	Mo Yan	China	chino	Novelista: *Sorgo rojo, La república del vino.*
2013	Alice Munro	Canadá	inglés	Narradora: *Las lunas de Júpiter, Escapada.*
2014	Patrick Modiano	Francia	francés	Novelista: *Calle de las tiendas oscuras, En el café de la juventud perdida.*

A todo el público en general:

El Proyecto Modo Scan+100, nace de una idea del **Team Calapenshko**, el cual es difundir todo aquel texto inédito que no esté circulando en la red.

Nuestro Grupo Calapenshko hace el mejor esfuerzo para digitalizar este libro, y así usted estimado lector pueda obtener la mejor experiencia que toda persona desea al abrir un libro.

Este proyecto llega gracias a las **donaciones que se pudo obtener de 100 personas** comprometidas con el proyecto **MODO SCAN+100**.

Este libro no debe ser prostituito monetariamente, este libro no debe ser coleccionado, este libro debe ser destruido analíticamente, así que te invito a leerlo.

No pagues por este libro de **circulación gratuita**, búscalo en la red.

Atentamente, el **GRUPO CALAPENSHKO**

16 de agosto del 2020

Ganadores del Premio Cervantes de Literatura (Escritores en lengua castellana)

Año	Premiado	Nacionalidad	Referencia
1976	Jorge Guillén	España	Poeta de la generación del 27: *Cántico.*
1977	Alejo Carpentier	Cuba	Novelista: *El reino de este mundo.*
1978	Dámaso Alonso	España	Ensayista y poeta del 27: *Hijos de la ira.*
1979	Jorge Luis Borges	Argentina	Narrador, poeta y ensayista: *Ficciones.*
	Gerardo Diego	España	Poeta del 27: *Versos humanos.*
1980	Juan Carlos Onetti	Uruguay	Novelista: *El astillero, Juntacadáveres.*
1981	Octavio Paz	México	Poeta y ensayista: *Libertad bajo palabra.*
1982	Luis Rosales	España	Poeta y ensayista de la Generación del 36: *La casa encendida.*
1983	Rafael Alberti	España	Poeta del 27: *Marinero en tierra.*
1984	Ernesto Sábato	Argentina	Novelista: *El túnel, Sobre héroes y tumbas*
1985	Gonzalo Torrente Ballester	España	Novelista del 36: *Los gozos y las sombras, Fragmentos del apocalipsis.*
1986	Antonio Buero Vallejo	España	Dramaturgo español: *Madrugada.*
1987	Carlos Fuentes	México	Novelista del *boom*: *La muerte de Artemio Cruz, La región más transparente.*
1988	María Zambrano	España	Filósofa y ensayista: *Los sueños y el tiempo, La tumba de Antígona.*
1989	Augusto Roa Bastos	Paraguay	Novelista: *Yo el Supremo.*
1990	Adolfo Bioy Casares	Argentina	Cuentista y novelista: *La invención de Morel, Guirnalda con amores.*
1991	Francisco Ayala	España	Narrador del 27: *El jardín de las delicias.*
1992	Dulce María Loynaz	Cuba	Poeta: *Poemas sin nombre, Jardín.*
1993	Miguel Delibes	España	Novelista: *El camino, El hereje.*
1994	Mario Vargas Llosa	Perú	Novelista del *boom*: *La ciudad y los perros, Conversación en La Catedral.*

Año	Premiado	Nacionalidad	Referencia
1995	Camilo José Cela	España	Novelista: *La familia de Pascual Duarte, La colmena, San Camilo 1936.*
1996	José García Nieto	España	Poeta: *Tregua, Geografía es amor.*
1997	Guillermo Cabrera Infante	Cuba	Novelista: *Tres tristes tigres, La Habana para un infante difunto.*
1998	José Hierro	España	Poeta: *Libro de las alucinaciones.*
1999	Jorge Edwards	Chile	Novelista: *Persona non grata.*
2000	Francisco Umbral	España	Narrador: *Diario de un español cansado.*
2001	Álvaro Mutis	Colombia	Poeta y narrador: *Summa de Maqroll el Gaviero, Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (serie de 7 novelas).
2002	José Jiménez Lozano	España	Narrador y ensayista: *Nosotros los judíos.*
2003	Gonzalo Rojas	Chile	Poeta: *La miseria del hombre.*
2004	Rafael Sánchez Ferlosio	España	Novelista: *El Jarama, Industrias y andanzas de Alfanhuí.*
2005	Sergio Pitol	México	Poeta y narrador: *Nocturno de Bujara.*
2006	Antonio Gamoneda	España	Poeta: *Descripción de la mentira.*
2007	Juan Gelman	Argentina	Poeta: *Com/posiciones, Interrupciones.*
2008	Juan Marsé	España	Novelista: *Últimas tardes con Teresa.*
2009	José Emilio Pacheco	México	Poeta y narrador: *Los elementos de la noche, Las batallas del desierto.*
2010	Ana María Matute	España	Novelista: *Los Mercaderes (trilogía)*
2011	Nicanor Parra	Chile	Poeta: *Poemas y antipoemas.*
2012	José Manuel Caballero Bonald	España	Poeta: *Las adivinaciones, Anteo.*
2013	Elena Poniatowska	México	Novelista: *Hasta no verte, Jesús mío.*

CLAVES

Preguntas propuestas

CAPÍTULO I

1	4	7	10
2	5	8	11
3	6	9	12

CAPÍTULO II

1	4	7	10
2	5	8	11
3	6	9	12

CAPÍTULO III

1	4	7	10
2	5	8	11
3	6	9	12

CAPÍTULO IV

1	4	7	10
2	5	8	11
3	6	9	12

CAPÍTULO V

1	4	7	10
2	5	8	11
3	6	9	12

CAPÍTULO VI

1	4	7	10
2	5	8	11
3	6	9	12

CAPÍTULO VII

1	4	7	10
2	5	8	11
3	6	9	12

CAPÍTULO VIII

1	4	7	10
2	5	8	11
3	6	9	12

CAPÍTULO IX

1	4	7	10
2	5	8	11
3	6	9	12

CAPÍTULO X

1	4	7	10
2	5	8	11
3	6	9	12

CAPÍTULO XI

1	4	7	10
2	5	8	11
3	6	9	12

CAPÍTULO XII

1	4	7	10
2	5	8	11
3	6	9	12

CAPÍTULO XIII

1	4	7	10
2	5	8	11
3	6	9	12

CAPÍTULO XIV

1	4	7	10
2	5	8	11
3	6	9	12

CAPÍTULO XV

1	4	7	10
2	5	8	11
3	6	9	12

CAPÍTULO XVI

1	4	7	10
2	5	8	11
3	6	9	12

CAPÍTULO XVII

1	4	7	10
2	5	8	11
3	6	9	12

CAPÍTULO XVIII

1	4	7	10
2	5	8	11
3	6	9	12

Bibliografía

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel
1986 *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.

ALBERTI, Rafael
1945 *Marinero en tierra*. Buenos Aires: Editorial Losada.

ALBORG, Juan Luis
1993 *Historia de la literatura española*. Madrid: Gredos.

ALCINA ROVIRA, Juan
1974 *"Estudio preliminar"*. Horacio: Poesías escogidas. Barcelona: Editorial Bruguera.

ALIGHIERI, Dante
1962 *La divina comedia*. México D.F.: Editorial Bilingüe.

ALLAN POE, Edgar
1970 *Cuentos, ensayos, poemas*. Lima: Editorial Universo S.A.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín
2007 *Cambio social y ficción literaria de la España de Moratín*. Madrid: Universidad Complutense.

ANÓNIMO
1963 *Romancero español*. Madrid: Taurus Ediciones S.A.
1974 *Poema de Mío Cid*. Barcelona: Editorial Bruguera S.A.
2005 *Lazarillo de Tormes*. Santiago de Chile. LOM Ediciones.

ARISTÓFANES
1969 *Comedias*. Barcelona. Editorial Bruguera.

ARISTÓTELES
1948 *El arte poética*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

AZORÍN
1948 *Los pueblos*. Buenos Aires: Editorial Losada.

BALZAC, Honoré de
1999 *Eugénie Grandet*. Madrid: Unión Editorial S.A.

BAUDELAIRE, Charles
2003 *Las flores del mal*. Madrid: Editorial Cátedra.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo
1960 *Obras*. Barcelona: Plaza y Janes.

BERGUA, José
1972 *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*. Madrid: Ediciones Ibéricas.

BICKEL, Ernst
1982 *Historia de la literatura romana*. Madrid: Gredos.

BOCCACCIO, Giovanni
2000 *Decamerón*. Barcelona: Editorial Planeta.

BORGES, Jorge Luis
1994 *Nueve ensayos dantescos*. Sao Paulo: Emecé Editores.

BRECHT, Bertolt
2005 *El interrogatorio de Lúculo. El alma buena de Sezúan. El señor Puntilla y su criado Matti*. Madrid: Alianza Editorial.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro
1987 *La vida es sueño*. Buenos Aires: Editorial Losada S. A.

CAMOES, Luis
1983 *Os Lusiadas*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.

CAMUS, Albert
1971 *El extranjero*. Buenos Aires: Emecé Editores.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de
2004 *Don Quijote de la Mancha*. San Pablo: Santillana Ediciones Generales.

CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente
1985 *"Introducción". Horacio: Épodos y Odas*. Madrid: Alianza Editorial.

DOSTOIEVSKI, Fiodor
2000 *Crimen y castigo*. Madrid: Ediciones Cátedra.

EAGLETON, Terry
1998 *Una introducción a la teoría literaria*. México D. F. : Fondo de cultura económica.

ESCARPIT, Robert
1971 *Sociología de la literatura*. Barcelona: Oikos-Tau.

ESPINAR, Jaime
1947 *El Romanticismo*. Buenos Aires: Editorial Atlántida.

ESQUILO
2000 *Tragedias*. Madrid: Editorial Gredos.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro de
1883 *Orígenes del teatro español*. París: Librería de Garnier Hermanos.
1941 *Comedias*. Buenos Aires: Clásicos Universales.

FLAUBERT, Gustave
1983 *Madame Bovary*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.

FRAY LUIS DE LEÓN
1989 *Poesías*. Madrid: Ediciones 29.

FRIEDRICH, Hugo
1969 *Tres clásicos de la novela francesa (Stendhal, Balzac, Flaubert)*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A.
1974 *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Editorial Sex Barral S.A.

GARCÍA LÓPEZ, José
1965 *Historia de la literatura española*. Barcelona: Editorial Vicens-Vives.

GARCÍA LORCA, Federico
1972 *Romancero gitano*. Buenos Aires: Editorial Losada
1998 *Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe.

GEIST, Anthony Leo
1980 *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias*. Barcelona: Labor.

GOETHE, Johann Wolfgang
1969 *Werther*. Navarra:Biblioteca Básica Salvat
2001 *Fausto*. Madrid: Ediciones Cátedra

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de
1982 *Soledades*. Madrid: Alianza Editorial

GONZALES, Mario M.
1989 *El conflicto dramático en Bodas de sangre*. Universidad de Sao Paulo

GRAVES, Robert
1985 *Los mitos griegos*. Madrid: Alianza Editorial

HAUSER, Arnold
1983 *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Editorial Labor

HESÍODO
2000 *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos

HUGO, Víctor
1985 *Hernani*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe
2000 *Los miserables*. Barcelona: MediasatGroup

INSTITUTO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
2007 *Historia de la humanidad*. Lima: Lumbreras Editores
2008 *Filosofía: una perspectiva crítica*. Lima: Editorial Lumbreras

JIMÉNEZ, Juan Ramón
1984 *Platero y yo*. Madrid: Cátedra

JOYCE, James
1995 *Ulises*. Barcelona: Lumen y Tusquets editores

KAFKA, Franz
1970 *La metamorfosis y otros cuentos*. Buenos Aires: Editorial Losada

LÁZARO CARRETER, Fernando y CORREA CALDERÓN, Evaristo
1969 *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Anaya

LESKY, Albin
1973 *La tragedia griega*. Barcelona: Editorial Labor

LOPE DE VEGA, Félix
1986 *Fuenteovejuna*. Santiago de Chile: Editorial Castalia

MANRIQUE, Jorge
1966 *Obra completa*. Buenos Aires: Espasa Calpe S.A.

MARTINÓ, Pierre
1948 *Parnaso y Simbolismo*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo

MOLIÈRE
2001 *El avaro. El enfermo imaginario*. Madrid: Ediciones Cátedra

PALLI BONET, Julio
1979 *Estudio preliminar*. Barcelona: Editorial Bruguera

PAVIS, Patrice
1984 *Diccionario del teatro*. Barcelona: Editorial Paidos Ibérica

PÉREZ GALDÓS, Benito
1970 *Trafalgar*. Navarra: Salvat Editores y Alianza Editorial

PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco
1997 *Poesía medieval en España*. Madrid: Editorial Santillana S.A.

PETRARCA, Francesco
1995 *Cancionero*. Madrid: Alianza Editorial

QUEVEDO, Francisco de
1994 *Antología poética*. Barcelona: Editorial Planeta

RAE
2001 *Diccionario de la lengua española*. 22° ed. Madrid: Espasa Calpe

RAMONEDA, Arturo
1990 *Antología poética de la Generación del 27*. Madrid: Editorial Castalia

RIMBAUD, Arthur
1997 *Poesías completas*. Madrid: Visor

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco
2000 *Introducción general*. Madrid. Gredos

SAMANIEGO, Félix María
1975 *Fábulas*. Barcelona: Verón Editor

SELDEN, Raman
1987 *La teoría de la literatura contemporánea*. Barcelona: Editorial Ariel

SHAKESPEARE, William
1976 *Tragedias*. México D.F. : Editorial W.M. Jackson
2001 *Romeo y Julieta*. Madrid: Ediciones Cátedra

SHAW, Donald
1989 *La generación del 98*. Madrid: Cátedra

SÓFOCLES
1969 *Áyax. Antígona. Edipo rey*. Navarra: Biblioteca Básica Salvat

TORRI, Julio
1955 *La literatura española*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica

VARGAS LLOSA, Mario
1975 *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona: Ediciones Seix Barral S.A

VIDAL-NAQUET, Pierre
2001 *El mundo de Homero*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

VIRGILIO
1970 *Eneida*. Barcelona: Editorial Bruguera

VV. AA.
1945 *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*. Buenos Aires: Editorial Losada
1984 *Antología poética*. Bogotá: Editorial Oveja Negra

WAIM, John
1967 *El mundo vivo de Shakespeare*. Madrid: Alianza Editorial

twitter.com/calapenshko

Afined desea agradecer al equipo que participó en la presente publicación: Cecilia Ruht Suárez Navarro (diagramación), Hugo Leonardo Papa Trejo (retoque y graficación), Hugo Leonardo Papa Trejo y Víctor Josías Blas Olivares (diseño de interiores), y Fernando Fernandez Saldaña (diseño de portada).

GALA
PNHO
SKO

00017695

Literatura

Proceso de la literatura universal y española

Desarrolla un amplio contenido teórico que incluye el análisis de las más importantes obras y representantes de cada corriente y movimientos literarios, todo ellos con una visión critica que nos permite tener un panorama bastante completo acerca de la literatura universal y española. Son dieciocho capítulos correctamente ordenados desde una perspectiva histórico-literaria que abarca los siguientes temas: la teoría literaria, el Clasicismo griego, el Clasicismo latino, la literatura medieval, el Renacimiento, el Barroco, el Neoclacismo francés, el Romanticismo, el realismo, las escuelas poéticas francesas, el vanguardismo, la literatura española medieval, la Edad de Oro española, el Neoclasicismo español, el Romanticismo español, el realismo español, la generación del 98 y la generación del 27.

Se incluye como anexo la relación de los ganadores del Premio Nobel Literatura y del Premio Cervantes de Literatura, que sumada a la propuesta teórica y práctica planteada a lo largo del texto lo convierten en un material de consulta indispensable para estudiantes de los niveles secundario, preuniversitario y universitario, así como para los docentes de la materia.

twitter.com/calapenshko

ISBN: 978-612-307-416-6

Lum.editores

www.eLumbreras.com.pe